بازیافت

تحقیقی وتنقیدی مجلّہ

شعبۂ اردو کشمیر یونیورسٹی، حضرت بل، سرینگر کشمیر

بازیافت

تحقیقی و تنقیدی مجلّہ

☆

اردو تنقید کا جدید منظر نامہ

2008ء

☆

ترتیب و تہذیب

پروفیسر نذیر احمد ملک

☆

شعبۂ اردو کشمیر یونیورسٹی، حضرت بل، سرینگر کشمیر

اردو تنقید کا جدید منظر نامہ

☆۔ سال اشاعت---------- دسمبر ۲۰۰۸ء

☆۔ تعداد --------------------- ۵۰۰

☆۔ کتابت وکمپیوٹر کمپوزنگ-------- شوکت احمد عباس

☆۔ مطبع------------------

☆۔ قیمت---------------- 100/= روپے (ایک سو روپے)

اردو تنقید کا جدید منظر نامہ

ملنے کا پتہ

شعبۂ اردو کشمیر یونیورسٹی

حضرت بل، سرینگر کشمیر۔۱۹۰۰۰۶

BAZYAFT

A Literary & Research Journal

December 2008 - 2009

Post-Graduate Department of Urdu

University of Kashmir, Srinagar-06

Price: Rs. 100/=

بازیافت

اردو تنقید کا جدید منظر نامہ

☆

ترتیب وتہذیب

پروفیسر نذیر احمد ملک

صدر شعبۂ اردو

☆

شمارہ : ۴۲ - ۴۳ ۲۰۰۸ء

شعبۂ اردو کشمیر یونیورسٹی، حضرت بل، سرینگر کشمیر

فہرست

صفحہ نمبر

☆☆☆☆☆☆

KUTUB KHANA
JALALI BOOKS
JALALI

وائس چانسلر کے قلم سے

شعبۂ اردو کا تحقیقی و تنقیدی مجلّہ گزشتہ کئی دہائیوں سے نہایت ہی آب و تاب کے ساتھ شائع ہو رہا ہے اور آج تک اس کے کئی خاص نمبر بھی منظر عام پر آ چکے ہیں۔ شعبۂ اردو کی تاسیس کے پچاس سال مکمل ہونے پر پچھلے سال اس رسالے کا جشن زریں نمبر بے حد حسن و خوبی کے ساتھ شائع ہوا تھا جس میں ملک کے سر برآوردہ ادیبوں، نقادوں اور محققوں کے بیس مقالات شامل تھے۔ اردو دنیا میں اس رسالے کا ایک نام اور مقام ہے۔ رسالے کا یہ تازہ شمارہ ''اردو تنقید کا جدید منظر نامہ'' کے خاص عنوان سے شائع ہو رہا ہے۔ یہ ان مقالات کا مجموعہ ہے جو اردو تنقید پر منعقدہ سہ روزہ قومی سمینار کی مختلف نشستوں میں پڑھے گئے تھے۔ میں ذاتی طور پر اس سمینار کے کئی جلسوں میں شریک رہا۔ اس بات کی خوشی ہے کہ مجھے چند نہایت عمدہ مقالات سننے کا موقع حاصل ہوا۔ اُمید ہے کہ جدید اردو تنقید پر مبنی مقالات کا یہ مجموعہ علمی اور ادبی حلقوں میں پسند کیا جائے گا اور کافی دیر تک بحث و تمحیص کے مواقع فراہم کرتا رہے گا۔

شعبۂ اردو جموں و کشمیر یونیورسٹی کے اولین شعبوں میں سے ہے۔ اس کا ماضی شاندار رہا ہے اردو دنیا کی کئی مقتدر شخصیات کسی نہ کسی صورت میں اس شعبے سے وابستہ رہی ہیں۔ مجھے اُمید ہے کہ یہ شعبہ اپنی صحت مند روایات کو قائم رکھنے اور ان کو آگے بڑھانے میں کوئی دقیقہ فروگزاشت نہیں کرے گا۔ میں وائس چانسلر کی حیثیت سے شعبے کے علمی، ادبی اور تحقیقی کاموں میں ہر ممکن تعاون دینے کے لیے تیار ہوں۔

پروفیسر ریاض پنجابی

وائس چانسلر

کشمیر یونیورسٹی، سرینگر

اداریہ

گزشتہ صدی کی ساتویں دہائی سے ادبی تھیوری کے مباحث نے ادب سے متعلق صدیوں سے آرہے روایتی طور پر مستند تصورات پر جو سوالیہ نشانات قائم کیے ہیں ان سے تنقید کا سارا منظر نامہ گہری اور دوررس تبدیلیوں سے روشناس ہوا ہے۔ مصنف/ شاعر، شاعری، عہد، شخصیت، نظریہ، نقاد وغیرہ کو روایتی تنقید میں جو پایۂ استناد حاصل تھا وہ اب ماضی کی نذر ہو گیا ہے چنانچہ نہ صرف 'ادب' کی ماہیت پر سوال اُٹھائے گئے بلکہ روایتی طور پر ادب کے ساتھ جو کردار وابستہ تھا، وہ بھی مشکوک قرار دیا جانے لگا اس طرح نئے مباحث نے کامن سنس پر وار کرتے ہوئے ادب سے متعلق کامن سنس تصورات کو ہدف تنقید بنایا۔ ان کی رو سے تفہیم ادب میں شاعر/مصنف کو نہ صرف غیر ضروری اور غیر متعلق قرار دیا گیا بلکہ اس کے وجود کو ہی مشتبہ سمجھا گیا۔ ادب متن ہو کر رہ گیا اور نقاد قاری بن گیا۔ متن کے بارے میں بھی کہا گیا کہ یہ اپنی موجودگی کا احساس اس وقت دلاتا ہے جب اس کا سامنا قاری سے ہوتا ہے۔

متن لسانی وسائل سے تشکیل یافتہ ہئیت کا نام نہیں ہے جیسا کہ ہئیت پسندوں کا خیال تھا بلکہ بقول راجر فولر ایک ''سماجی ڈسکورس'' ہے جس کی تشکیل کے پیچھے وہ تمام عناصر اور توانائیاں موجود ہوتی ہیں جو ایک سماج سے وابستہ ہیں۔ قاری ایک سیاق کے ساتھ اپنی ذہنی، علمی اور تہذیبی شعور اور وابستگی کے اعتبار سے ہی متن کی معنی خیزی کو دیکھ سکتا ہے اور قائم کرسکتا ہے۔ یہ خیال بھی کہ متن خود کفیل اور قائم بالذات ہے' قائم نہیں رہ سکا۔ بین المتونیت کے تصور نے متن کو ایک نیٹ ورک سے تعبیر کیا جو کئی ڈسکورسز کا ایک آمیزہ ہوتا ہے' اس کی معنی خیزی نہ صرف گزشتہ متون کے حوالوں سے بلکہ زبان اور تہذیب کے متنوع مظاہر سے ہی سے ممکن ہوسکتی ہے یوں حاضر متن گزشتہ متون سے علاقہ بھی رکھتا ہے اور ان سے مکالمہ بھی کرتا ہے۔ متن اور قاری کی ہم رشتگی نے ادب کے روایتی تصور کی قلب ماہیت ہی نہیں کی بلکہ ادبی مطالعات کی طرفیں بھی کھول دی ہیں۔ بہ ایں سبب نیو مارکسزم' تانیثیت' مشرقیت' ثقافتی مطالعات' نئی تاریخیت وغیرہ جیسے نئے نئے نظریے سامنے آئے ہیں اور ادب فہمی کے نئے امکانات اُجاگر ہونے لگے۔

اردو تنقید میں بھی یہ مباحث اب بہت دنوں سے جاری ہیں اور ان کے نظری اور اطلاقی پہلوؤں پر کافی لکھا جارہا ہے۔ اسی خیال کے پیش نظر شعبۂ اردو کشمیر یونیورسٹی نے ''اردو تنقید کا جدید منظر نامہ'' کے عنوان پر ایک کل ہند سمینار کا انعقاد کیا۔ توقع یہ تھی کہ سمینار میں پورے ملک سے نامور نقاد شرکت فرمائیں گے لیکن گزشتہ سال وادی کے نا مساعد حالات کے سبب ایسا ممکن نہ ہوسکا پھر بھی ماہرین کی ایک اچھی تعداد اس میں شریک ہوئی جن کی موجودگی سے اس سمینار کی علمی اور ادبی سطح بلند ہوگئی۔ ''بازیافت'' کے اس شمارے میں وہی مقالات شامل ہیں جو اس سمینار کی مختلف نشستوں کے دوران پڑھے گئے۔ پروفیسر گوپی چند نارنگ ذاتی مصروفیات کے سبب سمینار میں تشریف نہیں لاسکے لیکن ان کا ایک شائع شدہ مقالہ ان کی اجازت سے اس مجموعے میں شامل ہے۔ پروفیسر علی احمد فاطمی بھی شریک نہیں ہوسکے تھے لیکن انہوں نے اپنا مقالہ ارسال کیا تھا' وہ بھی اس مجلّے میں

شامل ہے۔

میں ان تمام مقالہ نگاروں کا تہہ دل سے شکر گزار ہوں جن کے مقالے اس مجلّے کے وقار اور قدر و منزلت کا سبب ہیں۔

میں اپنے وائس چانسلر پروفیسر ریاض پنجابی صاحب کا بے حد شکر گزار ہوں جن کی سرپرستی میں سمینار کا انعقاد کیا گیا تھا۔ اردو زبان و ادب کے تئیں ان کی محبت کی کوئی نظیر نہیں۔

پروفیسر نذیر احمد ملک

صدر شعبۂ اردو

فلسفۂ ادب کا ایک اہم مسئلہ

تاریخیت اور نئی تاریخیت

اگر پوچھا جائے کہ کیا ادب بے تعلق تاریخ ہے؟ تو ہر شخص کہے گا نہیں، ادب تاریخ سے باہر تھوڑے ہی ہے۔ لیکن اگر یہ صحیح ہے کہ ادب تاریخ سے باہر نہیں تو بالعموم ہم یہ کیسے مان لیتے ہیں کہ ادب ''خود مختار'' اور خودکفیل'' ہے ان دونوں باتوں میں شدید تضاد ہے۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ یہ مسئلہ اتنا آسان نہیں جتنا بظاہر معلوم ہوتا ہے۔

دیکھا جائے تو ایک معنی میں ادب اور تاریخ کا رشتہ سامنے کی چیز ہے اور صدیوں سے ادب کو انسانی تاریخ کے حصے کے طور پر دیکھا اور پڑھا جاتا رہا ہے۔ یعنی جیسے سیاسی اور سماجی تاریخ انسانی تاریخ کا حصہ ہے، اسی طرح ادب بھی انسانی تاریخ کا حصہ ہے۔ لیکن اس سب کے باوجود ادب میں تاریخی حالات، حالات محض کے طور پر نہیں آتے، ادب تاریخ کا آئینہ ہوتا ہے اور نہیں بھی ہوتا ہے، ادب میں تاریخ کی نبض چلتی دکھائی دیتی بھی ہے اور نہیں بھی۔ ادب اور تاریخ کا رشتہ بعضوں کے نزدیک سیدھا سادہ، براہ راست اور دو اور دو چار کا ہے اور بعضوں کے نزدیک اتنا پیچیدہ اور گہرا کہ ادب تاریخ کا ترجمان نظر آتا بھی ہے اور نظر نہیں بھی آتا یا ادب روح عصر کی نمائندگی کرتا بھی ہے اور نہیں بھی کرتا۔ چنانچہ ادب اور تاریخ کے رشتے کے بارے میں مدتوں سے دو تنقیدی رویے چلے

آتے ہیں جو متخالف بھی ہیں اور متضاد بھی۔ اول یہ کہ ادب تاریخ کا زائیدہ ہے اور ادب کا وہی مطالعہ صحیح اور مناسب ہے جو تاریخی اور سماجی تناظر کے ساتھ کیا جائے۔ دوسرے یہ کہ ادبی متن ایک نامیاتی کل ہے یہ آزاد اور خود مختار ہے اور ادبی مطالعہ ادبی اصولوں کی مدد سے کرنا چاہیے نہ کہ خارجی یعنی تاریخی (سماجی وسیاسی) اصولوں کی مدد سے پہلا رویہ جو ادب کو تاریخ (حقیقت) کی نقالی سمجھتا ہے۔ Mimesis یعنی نظریۂ نقل کہلاتا ہے' یہ افلاطون کے زمانے سے چلا آتا ہے اور دوسرا جو ادب کے داخلی نظام پر زور دیتا ہے' ارسطو کے زمانے سے چلا آتا ہے۔ ریلزم یا حقیقت نگاری کے تمام دبستانوں کا تعلق پہلے اصول نقد سے اور فارملزم یا ہئیت پسندی کے تمام دبستانوں کا تعلق دوسرے اصولِ نقد سے ہے۔ ہیگل اور پھر مارکس کے اثرات کے بعد تاریخیت مطالعہ ادب میں لازمیت کا درجہ حاصل کر گئی لیکن اس کے برعکس ہئیت پسندوں نے تاریخیت کو اتنا ہی نظر انداز کیا۔ اردو میں یہ تفریق ترقی پسندی اور جدیدیت کے درمیان واضح طور پر دیکھی جاسکتی ہے۔ لیکن افسوس یہ ہے کہ ترقی پسندوں نے ادبی مطالعے میں تاریخ کے جس تصور پر زور دیا وہ سرسری' سطحی اور اکہرا تھا جو ادبی کتابوں میں ''تاریخی وسماجی پس منظر'' کے الگ ابواب قائم کر دینے اور سامنے کے عمومی تاریخی واقعات کو سلسلہ وار گنوا دینے کو بالعموم تاریخیت کا حق ادا کر دینے کے مترادف سمجھتا تھا۔ تاریخیت کا یہ تصور چونکہ سطحی اور ناقص تھا' ادبی مطالعات میں اس کی حیثیت زیادہ تر آرائشی رہی اور اس سے خاطر خواہ فائدہ نہ ہوا۔ دوسری طرف اردو میں جدیدیت چونکہ مارکسزم کے رد میں اور امریکی نیو کریٹیسزم کی ہئیتی تقلید میں قائم ہوئی تھی اس میں سرے سے تاریخیت' سماجیت یا ثقافت کے لیے کوئی جگہ ہی نہ تھی' چنانچہ ادب اپنے ثقافتی سماجی ڈسکورس سے کٹ کر زندگی کی حرارت سے عاری اور ابہام' رعایت لفظی اور عروض وقافیے کے مباحث تک سمٹ کر رہ گیا۔ ظاہر ہے کہ تاریخیت کا یکسر اخراج بھی ایک نوع کی انتہا پسندی تھی جس سے اتنا فائدہ نہیں جتنا نقصان ہوا۔ مزے کی بات ہے کہ اردو ناول سے تاریخیت کا اخراج ممکن نہیں ہوسکا جس کی بڑی وجہ قرۃ العین حیدر اور انتظار حسین

کی شخصیات تھیں جن کا تخلیقی عمل ہی تاریخیت میں گندھا ہوا تھا۔ لیکن افسانہ نگاری، شاعری اور تنقید میں تاریخیت کا اخراج بڑی حد تک مکمل تھا اور ''خالص ادب'' کی ''خالص'' ادبی اقدار پر زیادہ زور دیا گیا جو صحت مندانہ رویہ نہ تھا۔

لطف کی بات یہ ہے کہ بیسویں صدی کی چھٹی دہائی میں جب اردو میں امریکی نیو کریٹسزم کی بنیادوں پر جدیدیت کا آغاز ہو رہا تھا، مغرب میں جدیدیت کا زوال ہو رہا تھا اور نیو کریٹسزم کو چیلنج کیا جا رہا تھا۔ حقیقت یہ ہے کہ اردو میں جن لوگوں نے جدیدیت کو نظریاتی بنیادوں پر استوار کیا تھا ان سے یہ سوال پوچھا جا سکتا ہے کہ انہوں نے اردو والوں کو یہ بتانے کی زحمت کیوں گوارا نہیں کی کہ مغرب میں جدیدیت اور نیو کریٹسزم کی بنیادیں متزلزل ہو چکی ہیں اور خالص فارملزم جس پر اردو میں زور دیا جا رہا تھا، اس کا نظری دفاع تقریباً ناممکن ثابت ہو چکا ہے۔ بہر حال ترقی پسندی کی ضد میں ان حقائق کو یا تو دبا دیا گیا یا نظر انداز کر دیا گیا۔

ساٹھ کی دہائی میں ساختیات اور اس کے بعد پس ساختیات کا نظریاتی وار نیو کریٹسزم پر ہی تھا جس کی بنیادیں بورژوا انفرادیت پرستی پر قائم تھیں۔ ساختیاتی اور پس ساختیاتی فکر نے ادب کی معنی خیزی کے عمل میں ثقافت کے تفاعل کی راہ تو کھول دی لیکن چونکہ نوعیت کے اعتبار سے یہ مطالعات Diachronic نہ ہو کر Synchronic یعنی یک زمانی تھے اور ردتشکیل Deconstruction کا انحصار فقط متنیت پر تھا، چنانچہ نیو کریٹسزم اور ردتشکیل سمیت ان تمام رویوں کے خلاف جو فقط ہیئت یا فقط لسانیت یا فقط متنیت پر زور دیتے ہیں، رفتہ رفتہ ایک بغاوت رونما ہوئی اور نتیجتاً ادبی مطالعے کا جو نیا طور سامنے آیا، اس کو نئی تاریخیت[1] New Historicism کے نام سے

---

[1] نئی تاریخیت پر اردو میں بعض حضرات نے توجہ کی ہے اور اپنے طور پر سمجھنے کی کوشش کی ہے۔ زیر نظر مضمون اسی راہ میں ایک قدم ہے۔ (ن)

جانا جاتا ہے۔

☆

اس تبدیلی کو پوری طرح سمجھنے کے لیے اس کو وسیع تر تناظر میں دیکھنے کی ضرورت ہے۔وہ یوں کہ ادبی تاریخ کا ایک پہلے سے چلا آرہا معمہ معروضیت (Objectivity) کا سوال بھی ہے۔یعنی کیا ایک عہد کے ادب کا مطالعہ دوسرے عہد میں معروضی طور پر کیا جا سکتا ہے یا نہیں' کیونکہ ہر عہد عبارت ہے مخصوص ذہنی رویوں' طور طریقوں اور سوچنے کے زاویوں سے جو اس عہد کی موضوعیت کو قائم کرتے ہیں۔وقت کے ساتھ ساتھ یہ رویے اور زاویے بدلتے رہتے ہیں۔چنانچہ کسی دوسرے زمانے میں بدلے ہو رویوں اور بدلتی ہوئی موضوعیت کے ساتھ کسی سابقہ عہد کا معروضی مطالعہ کیوں کر ممکن ہے۔بالعموم مورخین اور نقادوں کو اس امر کا احساس نہیں ہوتا کہ وہ اپنے سے پہلے عہد کا مطالعہ کرتے ہوئے خود اپنے زمانے کے کلچر اور اپنے مفروضات کو غیر شعوری طور پر سابقہ زمانوں پر مسلط کر دیتے ہیں جو معروضیت کے تقاضوں کے خلاف ہے۔

ادب اور تاریخ کے رشتے سے جڑا ہوا دوسرا مسئلہ اور تجنیلیٹی کا تصور ہے کہ ادب کلچر (یا تاریخ) کا زائیدہ نہیں ہے بلکہ یہ ادیب یا شاعر کے ذہن کا زائیدہ ہے۔بالخصوص ہماری مشرقی روایت میں اور تجنیلیٹی کا تصور بہت اہمیت رکھتا ہے کیونکہ مشرقی روایت میں ادیب یا شاعر کی حیثیت ہی ''تخلیق'' کرنے والے کی ہے اور تخلیق کار کا پہلے سے چلا آرہا رومانی تصور کہ وہ اپنے ذہن و شعور سے طبع زاد معنی خلق کرتا ہے' ہمارے مزاجوں میں رچا بسا ہوا ہے۔اس تصور سے لازم آتا ہے کہ ادبی متن' طبع زاد اور انفرادی تخلیق کا معاملہ ہے۔ چنانچہ ادب کا مطالعہ اس کے انفرادی خصائص کی بنا پر کرنا چاہیے۔اس موقف سے اختلاف کرنے والوں کا کہنا ہے کہ ادب میں اور تجنیلیٹی کے تصور کی نظریاتی بنیادیں خاصی کمزور ہیں کیونکہ شاعر کا ذہن و شعور مطلقاً آزاد نہیں' یعنی اس کی موضوعیت مطلق ہے ہی نہیں بلکہ ثقافت اور تاریخ کی متعین کردہ ہے۔جو چیز ثقافت اور تاریخ میں گندھی ہوئی ہے

وہ آزاد محض کیسے ہو سکتی ہے۔ اس بحث سے جڑی ہوئی بحث ادب کی Extrinsic اور Intrinsic اقدار کی بحث ہے۔ یعنی ادب چونکہ اوریجنل، ذاتی اور یکتا ہے، اس کا مطالعہ اس کی داخلی Intrinsic اقدار کی بنا پر ہی کیا جا سکتا ہے اور ادب کی بحث میں خارجی عناصر کو لانا غلط ہے۔ اس نقطۂ نظر کے مخالف وہ لوگ ہیں جو ادب کو تاریخ اور ثقافت کا زائیدہ اور متعینہ مانتے ہیں۔ چنانچہ ان کے نزدیک ادب کے مطالعہ میں Extrinsic اقدار سے مدد لینا بہت ضروری ہے، ہر چند کہ داخلی Intrinsic اقدار کی اہمیت ہے، لیکن ادب کا مطالعہ فقط Instrinsic اقدار کی بنا پر مکمل طور سے نہیں کیا جا سکتا۔

ادبی تنقید کے وہ تمام رویے جو ادب کی داخلی اقدار کی بات کرتے ہیں یا خالص ادبی اقدار کی بات کرتے ہیں وہ فارملزم (ہئیت پسندی) کے تحت آتے ہیں۔ ان میں روسی ہئیت پسندی کا ایک حصہ اور ساختیات کے کلاسیکی روپ بھی شامل ہیں۔ روسی ہئیت پسندی کی ایک توسیعی شکل پراگ لنگوسٹک سرکل تھی۔ فرانسیسی ساختیاتی رویوں کا فروغ ساٹھ کی دہائی سے شروع ہوا۔ امریکی اور برطانوی تنقید کا وہ دبستان جو نیو کریٹسزم کہلاتا ہے، تیس کی دہائی سے ساٹھ کی دہائی تک حاوی رہا۔ یہ تمام رویے اور نظریے اور فارملزم یعنی ہئیت پسندی ہی کی مختلف شکلوں کے طور پر جانے جاتے ہیں۔

دوسری طرف امریکہ ہی میں History of Ideas دبستان کے مورخین امریکی نیو کریٹسزم کو برابر چیلنج کر رہے تھے، جن کا سربراہ Lovejoy تھا اور ان میں سے بیشتر جانز ہاپکنز یونیورسٹی میں جمع تھے۔ دوسرا مخالف گروہ جرمن رومانیت پسندوں کا تھا جن میں نمایاں نام Ernst Cassirer کا تھا جس کی Philosophy of Symbolic Forms خاصی بحث انگیز ثابت ہوئی۔ تیسرا اور سب سے اہم گروہ مارکسٹوں کا تھا جو معاشی اور طبقاتی کش مکش کو بنیادی محرک قرار دیتے تھے اور ادب کی خود کفالت یا خود مختاری کے خلاف تھے اور اسے مغالطہ آمیز سمجھتے تھے۔

ہئیت پسندوں اور تاریخیت پسندوں کے درمیان نقطۂ نظر کے فرق کی یہ خلیج بڑھتی

ہی گئی حتیٰ کہ ۱۹۶۰ء کے لگ بھگ ادبی مطالعات میں امریکی نیوکریٹسزم کا غلبہ ختم ہونے لگا۔ چنانچہ اس زمانے میں ہئیت پسندوں اور تاریخیت پسندوں کے متخالف موقف کے درمیان خلیج کو کم کرنے کی کوششیں شروع ہوگئیں۔ نئی 'تاریخیت' کو سامنے لانے کا بڑا مقصد یہی تھا کہ ادب اور تاریخ کے رشتے کی پیچیدگی پر از سرِ نو غور کیا جائے اور اس گتھی کو ادب کی خاص نوعیت کے پیشِ نظر سلجھایا جائے۔ دوسرے لفظوں میں ادب کی اور تجنیلیٹی اور داخلی اقدار کے تصور کو جہاں تک ممکن ہو سکے انگیز کیا جائے کیونکہ ادب جہاں ثقافت کا پیدا کردہ ہے وہاں ادب ثقافت کو پیدا بھی کرتا ہے۔ ادب کو اس طرح دیکھنے کا نیا طور نتیجہ تھا مختلف پس ساختیاتی رویوں اور بصیرتوں کا جن کا اثر و رسوخ ۶۰ سے ۸۰ تک کی دہائی میں بڑھتا رہا۔ یہاں یہ وضاحت ضروری ہے کہ ساختیات ہر چند کہ بظاہر لسانیات کی طرح یک زمانی تجزیے کی بنا پر ہئیت پسندی ہی کا ایک طور معلوم ہوتی ہے، لیکن اس میں ایک مضمر تاریخی عنصر کا بیج بھی چھپا ہوا تھا، وہ یوں کہ ساختیات زبان کو ثقافت کے ایک 'طور' کی طرح دیکھتی ہے، یعنی زبان ثقافت کی رو سے ہے اور زبان ثقافت کے اندر ہے۔ ہر زبان کی ساخت اس کی اپنی ثقافت کی رو سے قائم ہوتی ہے اور اسی ثقافت کے اندر ہی کارگر ہوتی ہے۔ مخصوص ثقافت کے باہر وہی ساخت نہ صرف بے معنی بلکہ کالعدم ہو جاتی ہے۔ یہ نکتہ تاریخیت کے گہرے بیج کا حامل ہے، کیونکہ جس طرح زبان نظامِ نشانات ہے، اسی طرح ادب بھی نظامِ نشانات ہے، جیسے زبان ثقافت کی متعین کردہ ہے ادب بھی ثقافت کا متعین کردہ ہے اور ثقافت تاریخ کے محور پر اور تاریخ کے اندر ہے، گویا ثقافت کا کوئی تصور تاریخ سے ہٹ کر ممکن ہی نہیں۔ پس ادب کا بھی کوئی تصور تاریخ سے ہٹ کر ممکن نہیں۔ چنانچہ خالص ہئیت پسندی نظری اعتبار سے اپنے آپ کالعدم ہو جاتی ہے۔

واضح رہے کہ ساختیات جن محدود مقاصد کے ساتھ ادب و فلسفے کے میدان میں اتری تھی، اس کے اثرات اس سے کہیں بڑھ کر ثابت ہوئے۔ سب سے بڑا اثر ادبی مطالعات پر یہ ہوا کہ تاریخیت کے اعتبار سے تین نئے رویے بتدریج سامنے آئے۔

ا۔ نشانیات یعنی Semiotics کا رویہ

۲۔ قاری اساس تنقید، نیز ادب کی قبولیت کا نظریہ Reception Theory

۳۔ نئی تاریخیت New Historicism

ان میں سے قاری اساس تنقید اور نظریہ قبولیت Reception Theory سے ہم پہلے بحث کر چکے ہیں۔ جہاں تک نشانیات کا تعلق ہے، نشانیات ان تمام رموز و علائم، طور طریقوں اور نظام ہائے نشانات کا مطالعہ کرتی ہے جو ان تمام اشیا اور شعائر کو محتوی ہیں جن کو بحیثیت مجموع ثقافت کہا جاتا ہے۔ جس طرح زبان بین لسانی ساختوں کا مجموعہ ہوتی ہے اور ان ساختوں کو کوئی متکلم پیدا نہیں کرتا بلکہ یہ تکلم سے پہلے موجود ہوتی ہیں۔ اسی طرح ثقافت بھی کسی خاص عامل کے ذریعے یا شعرا اور ادبا کے ذریعے یا رائج حاوی اثرات کے ذریعے پیدا نہیں ہوتی، بلکہ نشانات کے باہمی روابط کے نظام کے ذریعے قائم اور کارگر ہوتی ہے۔ ثقافت کے نشانیاتی تصور سے مراد ہے رموز علائم کا وہ نظام جس کو اس ثقافت سے متعلق تمام افراد سمجھتے ہیں اور جس کے ذریعے وہ سماجی طور پر عمل آرا ہوتے ہیں، ثقافتی ظواہر و شعائر کی تشکیل کرتے ہیں، نیز باہم دگر تعامل کرتے ہیں۔ چنانچہ ادب کے تناظر میں نشانیات اس اعتبار سے تاریخیت کی ہم نوا ہے کہ اس کی رو سے ادب ثقافت سے متعین ہوتا ہے۔ روایتی طور پر تاریخ غیر ادبی دستاویزوں پر زور دیتی تھی جب کہ نشانیات ان رموز و علائم کے نظام پر زور دیتی ہے جس کے تحت خود یہ دستاویزات خواہ ادبی ہوں یا غیر ادبی وجود میں آتی ہیں۔ ادب کے نشانیاتی مطالعے پر آج تک سب سے عمدہ کام ان روسی ماہرین کا ہے جنھوں نے جے۔ لوتمن کی سربراہی میں اس مسئلے پر غور کیا تھا۔ انہوں نے ادبی ساخت اور ثقافتی تناظر میں تطابق پیدا کرنے کی راہ نکالی جو فی الحقیقت مارکسیت کے معاشی متعینات سے ہٹ کر ہے۔

☆

آیئے اب دیکھیں کہ نئی تاریخیت کے مضمرات کیا ہیں۔ اس میں دو رائے نہیں

کہ نئی تاریخیت کا باقاعدہ آغاز امریکہ میں کیلفورنیا یونیورسٹی کے اسٹیفن گرین بلاٹ (Stephen Greenblatt) کی تحریروں سے ہوا اور برطانیہ میں ریمنڈ ولیم کی تحریروں سے ۔ برطانیہ میں نئی تاریخیت کے لیے' ثقافتی مطالعات' کی اصطلاح استعمال ہوتی ہے۔اس نئے رجحان کے پس پشت جو گہرے اثرات ایک مدت سے عمل آرا تھے اور جو نئی تاریخیت کے دبستان کی صورت میں متشکل ہوئے' دراصل وہ فوکو کے خیالات تھے۔ بعد کو برطانیہ میں فوکو کے ساتھ ساتھ آلتھیو سے اور باختن کے اثرات بھی شامل ہو گئے جن کی تفصیل آگے آئے گی۔

اسٹیفن گرین بلاٹ کی کتاب Renaissance Self-Fashioning شکاگو سے ۱۹۸۰ء میں شائع ہوئی ۔ ۱۹۸۲ء میں اس نے رسالہ Genre کا خاص نمبر نشاۃ ثانیہ کے انگریزی ادب پر اس اعلان کے ساتھ مرتب کیا کہ اس شمارے کے سب لکھنے والے تاریخ اور ادبی متن کے رشتے پر از سر نو غور کریں گے۔ اصل جھگڑا جس کی طرف پہلے اشارہ کیا گیا یہ تھا کہ کیا ادبی متن واقعی خود کفیل و خود مختار ہے۔یعنی کیا یہ ہر طرح کے تاریخی اور سماجی اثر سے مطلقاً آزاد ہے یا کیا ادبی متن اپنے عہد کے کلچر سے متعین ہوتا ہے۔ گرین بلاٹ اور اس کے رفقا کو اس بات سے شدید اختلاف تھا کہ ادبی متن اپنے عہد کے کلچر سے متعین نہیں ہوتا۔ ان کا اصرار تھا کہ ادبی متن بھی دیگر ثقافتی ظواہر کی طرح ثقافت ہی کا متعینہ ہے۔ لیکن ان کو اس بات پر بھی اصرار تھا کہ ادب کوئی ایسا آئینہ محض بھی نہیں کہ اس میں تاریخ اور کلچر کی سیدھی سادی تصویر دیکھی جا سکے یا کسی وحدانی نظریۂ اقدار کی ترجمانی کی توقع کی جائے۔ گرین بلاٹ نے ان دونوں طرح کے رائج تصورات کو رد کیا کہ ادب نہ تو مطلقاً آزاد و خود مختار ہے اور نہ ہی تاریخ کا آئینہ دار و عکاس محض۔ بلکہ ادب میں ہمیشہ متخالف و متضاد رویے نیز مضمر عناصر بھی ملتے ہیں۔ادب کا معاملہ اپنے زمانے کے رائج ضابطوں اور طور طریقوں کے ساتھ خاصا پیچیدہ اور تہہ در تہہ ہوتا ہے اور عمل در عمل کے یہ پیچیدہ رویے باہم دگر مل کر کسی عہد کی تصویر بناتے ہیں۔

گرین بلاٹ اور اس کے رفقا کے اس موقف کا ادبی نقد پر خاصا اثر ہوا اور اس نے جہاں طرح طرح کی مبالغہ آمیز توقعات پیدا کردیں۔ وہاں طرح طرح کے نظری مطالبات بھی کیے جانے لگے۔ نئی تاریخیت چونکہ ایک تحریک یا دبستان کی شکل اختیار کرتی جارہی تھی اس لیے تقاضا کیا جانے لگا کہ اس کے لیے باقاعدہ تھیوری وضع ہونی چاہیے۔ گرین بلاٹ نے اس کی مخالفت کی۔ معترضین کے جواب میں ۱۹۸۷ء میں گرین بلاٹ نے Towards a poetics of culture کے عنوان سے مدلل مضمون لکھا جواب تک نئی تاریخیت کی بنیاد چلا آتا ہے۔ اس میں گرین بلاٹ نے بالوضاحت بحث کی کہ ''نئی تاریخیت نہ تو کبھی تھیوری تھی اور نہ ہی اس کو تھیوری بنانا چاہیے:

"New Historicism Never was and Never should be a theory"

گرین بلاٹ نے ثابت کیا کہ جس طرح سرمایہ داری کی جمالیات کے متضاد کردار کو نہ تو صرف مارکسی اصولوں کی مدد سے سمجھا جاسکتا ہے نہ فقط پس ساختیاتی اصولوں کی مدد سے اسی طرح کسی بھی تاریخی عہد کے متخالف اور متضاد رویوں کو سمجھنے کے لیے بھی فقط کسی ایک تھیوری سے کام لینا مناسب نہیں۔ تفہیم کے ہر طور کو کھلا رکھنا ضروری ہے۔ چنانچہ نئی تاریخیت دراصل قرأت کے اس اس عمل کا نام ہے جس کے ذریعے یہ دیکھا جاتا ہے کہ کس طرح ادبی متون نہ صرف اپنے زمانے کے طور طریقوں اور اعتقادات کو ظاہر کرتے ہیں' بلکہ ان طور طریقوں اور اعتقادات کو بناتے اور متاثر بھی کرتے ہیں دوسرے لفظوں میں جس طرح سماج وحدانی نہیں ہے' ادب بھی وحدانی نہیں۔ پہلے کے مورخین سکے کے دوسرے رخ یا The other سے خوف کھا کر رہ جاتے تھے۔ نئی تاریخیت تاریخی حقیقت کے دوسرے رخ کو بھی سامنے لاتی ہے۔ وہ ہئیت پسندوں اور نیو کریٹسزم کی اس سادہ لوحی کے خلاف ہے کہ ادب مطلقاً کوئی آزاد کائنات ہے۔ ادب نہ صرف ثقافتی طور پر پیدا ہوتا ہے بلکہ ثقافتی اطوار کو پیدا بھی کرتا ہے۔ سامنے کی بات ہے کہ شیکسپیئر برطانوی کلچر کی' کالی داس قدیم ہندوستانی کلچر کی' دانتے اطالوی کلچر کی' گوئٹے جرمن کلچر کی' حافظ ایرانی اور

غالب مغل کلچر کی پہچان کیوں مانے جاتے ہیں۔ اس لیے کہ ان کا ذہن وشعور یا ان کی ''تخلیقیت'' ان کے اپنے کلچر کی زائیدہ و پروردہ ہے۔ دوسرے لفظوں میں اگر کالی داس عرب میں یا غالب فرانس میں پیدا ہوئے ہوتے تو وہ کچھ اور تو ہو سکتے تھے' کالی داس یا غالب نہیں ہوتے۔ گرین بلاٹ کے رفقا میں Jonathan Goldberg,Louis Montrose,Stephen Orgel اور Lisa Jardine کے نام قابل ذکر ہیں۔ ان کی مشترکہ مساعی نے ادب کے بارے میں اب اس عرفان کو عام کر دیا ہے کہ ادب کو اس وقت تک نہیں سمجھا جا سکتا جب تک اس کے زمانے کے مخصوص ثقافتی طریقوں اور متون اور ان سے ادب کے پیچیدہ رشتوں کے عمل در عمل کو نظر میں نہ رکھا جائے۔

غرض یہ کہ پہلے کی تاریخیت اور نئی تاریخیت میں ایک فرق یہ ہے کہ نئی تاریخیت کی بنیاد اس تصور پر ہے کہ کلچر کوئی کلیت پسندانہ وحدانی نظام نہیں' بلکہ یہ حاصل ضرب ہے مختلف رویوں اور تصورات کا جو بجائے خود نتیجہ ہیں متون کے سلسلوں کا۔ دوسرے لفظوں میں ادب پارہ متشکل ہوتا ہے ثقافتی نظام کی رو سے اور ثقافتی نظام کے اندر۔ نیز یہ کہ ادب فقط اپنی تشکیل کی رو سے علیٰحدہ ہے ورنہ یہی ثقافتی نظام ذہن وشعور کے دوسرے ظواہر میں بھی کارفرما رہتا ہے اور وہ ظواہر بھی اپنی جگہ پر ثقافت کو پیدا کرتے ہیں۔ یہ دوہرا عمل ہے۔ ثقافت یا تاریخ کے اس دوہرے عمل کا تصور ساختیاتی فکر کی دین ہے۔ تاریخیت کے اس نئے تصور کا نتیجہ ایسی ادبی تنقید ہے جو ادب کا مطالعہ سیاسی' سماجی' معاشی' مذہبی اور فنی رویوں اور طور طریقوں کے پیش نظر اس طرح کرتی ہے کہ یہ سب کے سب بھی تاریخی طور پر متنائے ہوئے ہیں یعنی متن اساس ہیں۔ فوکو کی تصانیف کے نتیجے کے طور پر ساختیاتی فکر زبان و معنی کے سروکار سے کہیں آگے بڑھ کر تاریخ اور ثقافت کے مسائل سے جڑ گئی اور تاریخ کے بارے میں سوچنے کا ریڈیکل نقطۂ نظر ہاتھ آیا۔ فوکو کا یہ نکتہ ساختیاتی ہے کہ تمام کلچر اصلاً متنایا ہوا ہے۔ فوکو کلچر کے تمام ظواہر اور آثار کو تاریخ کی 'آرکیالوجی' کہتا ہے' ان میں وہ تمام لسانی اظہارات مع شعر و ادب و زبان و لسانیات غرض ہر چیز کو شامل کرتا ہے اور اس

Episteme کو بھی جو کسی بھی تاریخی عہد کی فکر کو اپنے رنگ میں رنگ دیتی ہے۔ لیکن سابق کے 'لوجوائے دبستان' سے فوکو اس اعتبار سے مختلف ہے کہ وہ فقط ملفوظی متن پر نہیں بلکہ اس کارفرما ڈسکورس پر زور دیتا ہے جس کے تفاعل نے ان متون کو پیدا کیا۔ فوکو کلاسیکی ساختیات اور نشانیات سے اس امر میں مختلف ہے کہ ڈسکورس کے یہ طور در حقیقت بے مرکز ہوتے ہیں۔ دوسرے لفظوں میں ڈسکورس کے یہ سلسلے جو متون کو پیدا کرتے ہیں' مسلسل واقعات کی لڑی نہیں ہوتے بلکہ ان میں غیر متوقع ٹاؤ اور شگاف ہوتے ہیں۔ ان سب خیالات کا کل جمع اثر یہ ہوا کہ عام تاریخی مطالعات میں ادب اور کلچر میں جو خلیج حائل تھی اور دونوں میں جو قطبیت چلی آرہی تھی اس کی قلب ماہیت ہوگئی۔ اس معنی میں کلچر کچھ نہیں ما سوائے متون کے اور ڈسکورس کے ان طور طریقوں کے جو اپنے اپنے عہد میں متون سازی کرتے ہیں۔ یوں دیکھا جائے تو نہ صرف منشائے مصنف تحصیل ہو جاتا ہے بلکہ مصنف کی اور تخیلیٹی کا قدیم تصور جو ادب کی خود کفالت کی بنیادوں پر استوار چلا آتا تھا وہ بھی بڑی حد تک تحلیل ہو جاتا ہے۔ غرضیکہ وہ سرچشمہ یا مرکز جس کو مصنف کی ذات سمجھ لیا گیا تھا' وہ سر چشمہ دراصل ڈسکورس ہے اور وہ مراکز کلچر میں پیوست ہیں۔

☆

برطانیہ میں نئی تاریخیت Cultural Materialism کے نام سے چلن میں آئی جس اصطلاح کو اصلاً Jonathan Dolimore نے ریمنڈ ولیمز کی کتاب Marxism and Literatur (1977) سے مستعار لیا تھا۔ ان برطانوی رجحان سازوں میں ڈولی مور کے علاوہ Francis Barker Catherine Belsey Alan Sinfield اور کئی دوسرے شامل تھے۔ ہر چند کہ ان سب کا مقصد ادب اور تاریخ نیز ادب اور ثقافت کے پیچیدہ' گہرے اور مضمر رشتوں کا پتہ لگانا اور ادب کو انسانی تاریخ کی زندہ رویے کے طور پر سمجھنا اور سمجھانا تھا' لیکن انہوں نے سابقہ تاریخ دانوں کے سادہ اور اکہرے طور طریقوں اور ان کے اخذ کردہ وحدانی نتائج سے اختلاف کیا اور نئی تاریخیت کے

ایک نئے اور پر کار، طریقِ نقد کو رائج کرنے پر زور دیا۔ واضح رہے کہ نظریاتی اعتبار سے برطانوی نئی تاریخیت کے سب ہم نواؤں میں سب باتوں پر اتفاق نہیں، تاہم اتنی بات ظاہر ہے کہ نئی تاریخیت کے لیے پس ساختیاتی فکر نے فضا بڑی حد تک صاف کر دی تھی اور بہت سے تصورات فوکو اور دیگر مفکرین کی بنیادوں پر اٹھائے گئے۔ بہر حال جن باتوں پر اتفاق ہے اور جن نکات کی بنا پر نئی تاریخیت سابقہ تاریخی طور طریقوں سے الگ اصول مطالعہ قرار پاتا ہے، ان کو بقول پیٹر وڈوسن چار شقوں میں صاف صاف یوں بیان کر سکتے ہیں:

۱۔ لفظ تاریخ کے دو معنی ہیں: (الف) ماضی کے واقعات (ب) ماضی کے واقعات کی روداد بیان کرنا۔ پس ساختیاتی فکر نے اس بات کو صاف کر دیا کہ تاریخ ہمیشہ "بیان" کی جاتی ہے۔ چنانچہ پہلا موقف (کہ تاریخ ماضی کے واقعات کا مجموعہ ہے) بے معنی ہے۔ اس لیے کہ ماضی اپنی خالص صورت میں بعد کے آنے والوں کو ہرگز فراہم نہیں ہو سکتا، ماضی ہم تک ہمیشہ کسی نہ کسی "بیان" کے ذریعے ہی پہنچتا ہے۔ چنانچہ اس مشہور قول میں خاصی سچائی ہے کہ "پس ساختیات کے بعد تاریخ متنائی جا چکی ہے۔"

After Poststructuralism History Becomes Textualised

دوسرے لفظوں میں تاریخ متن (بیان) ہے واقعہ نہیں۔

۲۔ تاریخی ادوار وحدانی حقائق نہیں ہیں۔ کسی بھی زمانے کی کوئی "ایک تاریخ" نہیں ہے۔ جو کچھ ہمیں حاصل ہے وہ فقط غیر مربوط اور تضادات سے مملو بیان کی گئی تاریخیں ہیں۔ الزبتھ عہد (یا مغل عہد) کا کوئی ایک تصور کائنات نہیں ہے۔ یکساں، مربوط اور ہم آہنگ کلچر کا تصور فقط ایک متھ ہے جو تاریخ پر مسلط کر دیا گیا ہے اور جس کو مقتدر طبقوں نے اپنے مفادات کے پیش نظر رائج کیا ہے۔

۳۔ کوئی تاریخ داں یہ دعویٰ نہیں کر سکتا کہ اس کا ماضی کا مطالعہ بے لوث اور سو فیصد معروضی ہے۔ لکھنے والا اپنی تاریخی صورت حال سے ہرگز ماورا نہیں ہو سکتا۔ ماضی کوئی ایسی ٹھوس شئے نہیں ہے جو ہمارے سامنے ہو اور جسے ہم پا سکیں، بلکہ ہم خود اس کو بناتے ہیں

اپنے تاریخی سروکار کی روشنی میں، ان متون کی مدد سے جو پہلے سے لکھے ہوئے ہیں۔

۴۔ ادب اور تاریخ کے رشتے پر از سرنو غور کرنے کی ضرورت اس لیے بھی ہے کہ ایسی کوئی متعینہ اور طے شدہ تاریخ میسر نہیں ہے جس کے پس منظر' میں ادب کو پیش منظر ایا جائے۔ ہر تاریخ بالذات پیش منظر ہے۔ تاریخ اصلاً ہے ہی ماضی کے بیان کا ایک طور جو دوسرے متون سے بین المتونیت قائم کرتا ہے۔ غیر ادبی متون بھی خواہ وہ مذہبی نوعیت کے ہوں، تفریحی نوعیت کے ہوں یا سائنسی یا قانونی یہ سب تاریخ کا مواد ہیں۔ (ص ۱۶۱۔۱۶۲)

جیسے کہ پہلے اشارہ کیا گیا نئی تاریخیت پر کلیدی اثرات دو پس ساختیاتی مفکرین مثل فوکو اور لوئی آلتھیو سے کے ہیں۔ دونوں کے افکار میں یہ مماثلت ہے کہ دونوں آئیڈیولوجیکل ڈسکورس پر زور دیتے ہیں جو سماجی اداروں کے زیر اثر طے پاتا اور پنپتا ہے۔ دونوں کا خیال ہے کہ تاریخ اپنا سفر آئیڈیولوجی کے بل پر طے کرتی ہے اور مقتدر طبقات آئیڈیولوجی کے غلبے سے سماجی نابرابریوں کو اپنے مفادات کے لیے زندہ رکھتے ہیں۔ آلتھیو سے کے بارے میں پہلے بتایا جاچکا ہے کہ وہ آئیڈیولوجی کے قدیم تصور کو رد کرتے ہوئے کہتا ہے کہ آئیڈیالوجی فقط وہ نہیں جو صحیفوں اور کتابوں میں لکھی ہوئی محفوظ ہے۔ آلتھیو سے اسے آئیڈیولوجی کا 'جھوٹا شعور' قرار دیتا ہے۔ آئیڈیولوجی کی عملی شکل ریاستی اور سماجی اداروں کے سیاسی، عدالتی، تعلیمی اور مذہبی نظام سے پنپتی اور عمل آرا ہوتی ہے۔ یوں آئیڈیالوجی ڈسکورس یعنی مدلل کلام کی وہ حاوی شکل ہے جو افراد کی موضوعی حیثیتوں کو وضع کرتی ہے۔ فوکو بھی اس بات پر زور دیتا ہے کہ معاشرتی ادارے ڈسکورس کو پیدا کرتے اور اسے طاقت بہم پہنچاتے ہیں۔ اس کا بنیادی نکتہ یہ ہے کہ سیاسی اور سماجی طاقت ہمیشہ ڈسکورس کے ذریعے عمل آرا ہوتی اور قائم رہتی ہے۔ دیوانگی، جرائم اور جنسی بے راہ روی کے تصورات پیدا ہوتے ہی عقلمندی، عدل وانصاف اور جنسی معقولیت کے ڈسکورس سے ہیں جو انہیں اپنے 'غیر' کے طور پر دبا کر رکھتا ہے اور بے انصافی کا مرتکب ہوتا ہے۔ فوکو کا کہنا ہے کہ تہذیب، شرافت اور معقولیت کے تمام پیمانے طاقت کے ڈسکورس سے پیدا ہوتے اور

قائم رکھے جاتے ہیں۔ طاقت علم کا بھی سب سے بڑا طور ہے۔ علم میں بھی صداقت اور عدم صداقت کا تعین طاقت کے ڈسکورس کی رو سے ہوتا ہے۔ فوکو کا مشہور قول ہے کہ ''فقط سچائی کافی نہیں، سچائی کے اندر ہونا بھی ضروری ہے۔'' نیز کون اور کیا سچائی کے اندر ہے کون باہر ہے، اس کو ڈسکورس طے کرتا ہے۔ اکثر و بیشتر ہمارے حق و انصاف کے تقاضے اور سماجی معیار اور طور طریقے صدیوں کے ڈسکورس سے قائم ہوتے ہیں اور افراد ان کے سامنے خود کو بے بس پاتے ہیں۔

فوکو اور آلتھیو سے کے ان خیالات کے زیر اثر اور ان اصولوں کی روشنی میں جن کا ذکر اوپر کیا گیا، الزبتھ عہد کے انگریزی ادب کے مطالعات کی تقریباً کایا پلٹ ہوگئی۔ پرانے مفروضات کو رد کیا گیا اور نئے سوالات اٹھائے گئے۔ گرین بلاٹ اور ان کے ساتھیوں نے نشاۃ ثانیہ کے ادب پر از سر نو نظر ڈالی اور طاقت کے اس ڈسکورس کو بے نقاب کیا جس نے نیوڈر بادشاہت کے نظام میں بظاہر ضبط و ارتباط پیدا کر رکھا تھا۔ شیکسپیئر کے ڈراموں کی روشنی میں نئے اصول نقد کی مخالفت بھی کی گئی اور سے 'عملیت' کا شکار بھی بتایا گیا۔ لیکن اس میں کلام نہیں کہ نئی تاریخیت کے رویوں سے ادب اور تاریخ و ثقافت کے رشتوں کی نئی گرہیں کھل گئیں اور ادبی مطالعات کا ایک نیا طور ہاتھ آیا۔

غور سے دیکھا جائے تو وہی سوسیئر کی ساختیات جو اصولاً ایک زمانی تھی یعنی زبان کی عمل آرا ساخت سے سروکار رکھتی تھی اس میں یہ بصیرت بھی مضمر تھی کہ زبان کی ساخت ایک سماجی عمل ہے جو ثقافت کی رو سے اور ثقافت کے اندر وضع ہوتا ہے۔ ظاہر ہے کہ نئی تاریخیت کا کلہ اسی بیج سے پھوٹا۔ یعنی جس طرح لسانی گرامر جملوں کو خلق کرتی ہے اور اس کے اصول وضوابط زبان کے بولنے والوں اور سمجھنے والوں میں مشترک ہوتے ہیں، اسی طرح ادب کی شعریات کے اصول وضوابط بھی ادب 'خلق' کرنے والوں اور اس کے پڑھنے والوں (قارئین) میں مشترک ہوتے ہیں۔ گویا ادب پارہ ان ضابطوں (شعریاتی گرامر) کی آماجگاہ ہوتا ہے جو ثقافت کی رو سے اور ثقافت کے اندر پرورش پاتے ہیں اور

ثقافت تاریخ کے محور پر تغیر و تبدل کو جذب کرتی رہتی ہے۔ اس اعتبار سے ہیئت پسندوں کی قائم کردہ خارجی اور داخلی اقدار جنہیں Extrinsic اور Intrinsic کہا گیا تھا دونوں ثقافت کی متعین کردہ ثابت ہوتی ہیں اور ان کا تضاد زائل ہو جاتا ہے۔ مزید یہ کہ نئی تاریخیت نے خارجی اور داخلی اقدار کی خلیج کو اس تصور کی رو سے بھی پاٹ دیا ہے کہ ہر منفرد متن بجائے خود حصہ ہے ہر دوسرے متن کے تناظر کا:

Each individual text is part of the context of every other text

چنانچہ وہ خلیج جو متن اور تاریخی عوامل میں حائل چلی آتی تھی کہ متن منفرد اور یکتا ہے وہ نظری اعتبار سے از خود کالعدم ہو جاتی ہے چونکہ جو چلا آرہا ڈسکورس ہے وہ متن بناتا ہے اور خود متن اپنی جگہ ڈسکورس کو پیدا کرتا ہے۔

جہاں تک برطانوی ثقافتی مطالعات کا تعلق ہے۔ آلتھیوسے اور باختن کے واضح اثر کی بدولت ان میں سے اکثر نے نہ صرف گرین بلاٹ کی 'عملیت پسندی' سے گریز کیا ہے بلکہ نوعیت کے اعتبار سے یہ زیادہ ریڈیکل بھی ہیں۔ فوکو کی تعبیر میں برطانوی اہل نقد نے یہ نکتہ پیدا کیا ہے کہ فوکو طاقت کی جس ساخت پر زور دیتا ہے وہ غیر معین ہے اور اس کی تاریخیت سے مقتدر آئیڈیولوجی کے خلاف احتجاج اور اس سے گریز کا پہلو بھی نکلتا ہے۔ ریمنڈ ولیمز نے کلچر کے تین اطوار کا ذکر کیا تھا : بچا کھچا Residual حاوی Dominant اور نمو پذیر Emergent اس تصور اور فوکو و آلتھیوسے کے افکار سے مدد لے کر جوتھن ڈولی مور' کیتھرین بلے اور دوسروں نے نشاۃ ثانیہ کے عہد کا تجزیہ کرتے ہوئے حاشیائی اور منحرف عناصر کی نشاندہی کی ہے اور نئی تاریخیت کو حرکیاتی بنیادوں پر استوار کیا ہے۔ ان کا کہنا ہے کہ ہر عہد جب اپنے افراد کی موضوعی تشکیل کرتا ہے یعنی اذہان کو حاوی آئیڈیولوجی کے سانچے میں ڈھالتا ہے تو اس میں احتجاج کی تاریخیت بھی مستور ہوتی ہے اور یہ احتجاج نہ صرف موضوعیت کا شناخت نامہ اور جواز ہوتا ہے بلکہ اس مضمر افراقیت Difference کا بھی لازمہ ہوتا ہے (دریدا) جس کی

بدولت طاقت کے کسی بھی کھیل میں تغیر پر ہمیشہ کے لیے دروازہ بند نہیں ہوسکتا۔ ڈولی مور کا ایک اور نکتہ جس کی نئی تاریخیت کے مویدین نے داد دی ہے' یہ بھی ہے کہ نشاۃ ثانیہ کے کلچر اور اس کے نشانات کی تعبیریں مخصوص حالات کے تحت بدلتی رہی ہیں' اپنے عہد میں ان کی تعبیر کچھ تھی بعد میں کچھ اور ہوگئی لیکن ان کا استعمال جاری رہا۔ ادبی متون کے معنی ہر زمانے کے لیے ایک سے نہیں ہوتے کبھی ان کے ایک اور کبھی دوسرے پہلو پر زور دیا جاتا ہے اور ایسا اکثر سیاسی ثقافتی ترجیحات کی بنا پر ہوتا رہتا ہے۔ کیتھرین بلے ثقافتی افتراقیت اور تاریخی سچائی کی اضافیت پر اصرار کرتی ہے تاکہ متبادل موضوعی موقف کے لیے نظریاتی گنجائش نکالی جاسکے۔ بلے کے خیالات کو آگے بڑھانے والوں میں Michel Pecheux نے آلتھیوسے کی مدد سے جو ماڈل وضع کیا ہے' اس میں وہ کہتا ہے کہ خدا کے ماننے والوں میں صاحب عقیدہ لوگوں یا دہریوں کے علاوہ ایک تیسرے عنصر کی بھی گنجائش ہے یعنی وہ لوگ جو کسی متبادل خدا کا تصور رکھتے ہیں۔ ہمارے یہاں تو مومن اور منکر کے ساتھ ساتھ کافر کی گنجائش ہمیشہ سے رہی ہے۔ اس کو آئیڈیولوجی کے اسکیل پر دیکھئے تو ایک وجود وہ ہے جس کو آئیڈیولوجی نے موضوعیت عطا کی ہے۔ دوسرا وجود وہ ہے جو آئیڈیولوجی کی دی ہوئی موضوعیت سے انکاری ہے اور تیسرا ایسا وجود بھی ممکن ہے جو دی ہوئی موضوعیت سے ہٹ کر کوئی متبادل موقف اختیار کرنے کا خواہاں ہو۔ یہاں امریکی نئی تاریخیت اور برطانوی نقطۂ نظر کا فرق صاف ظاہر ہے۔ گرین بلاٹ اور اس کے رفقا تاریخ میں طاقت کی ساخت میں فقط دو پہلوؤں کو دیکھتے ہیں' موافقت اور عدم موافقت۔ لیکن برطانوی نقطۂ نظر زیادہ جامع اور ریڈیکل ہے اس لحاظ سے کہ اس میں دی ہوئی موضوعیت کو رد کرنے کے علاوہ نئے موقف کو وضع کرنے کی نظریاتی راہ کھلی ہوئی ہے۔

فوکو کی یاسیت سے بچنے کے لیے برطانوی ثقافتی مطالعات میں میخائل باختن کے خیالات کو بروئے کار لایا گیا ہے۔ باختن کی ادبی فکر میں کارنیوال کے تصور اور Diglossia کو جو اہمیت حاصل ہے اس کا تذکرہ پہلے کیا جاچکا ہے۔ مثل برٹل کی

کتاب باختن کے خیالات کی بنا پر تاریخیت اور ثقافتی تغیر کی ایک اور وضع کو پیش کرتی ہے۔ برسٹل کا کہنا ہے کہ گرین بلاٹ ہو یا ڈولی مور دونوں الزبتھی عہد میں عوامی کلچر کی طاقت اور اس کے عمل دخل کو نظر انداز کرتے ہیں۔ باختن کے بارے میں معلوم ہے کہ وہ کارنیوال یا عوامی کلچر کو سرکاری یا اشرافیہ کلچر کے مقابلے میں متبادل کلچر قرار دیتا ہے۔ جو فقط عوام کے سہارے نہ صرف تمام عہد وسطیٰ میں کارگر رہا بلکہ جدید عہد میں بھی جاری وساری ہے۔ کارنیوال نہ صرف مقتدر ساخت میں شگاف ڈالنے کے مترادف تھا بلکہ بے یقینی کی فضا ابھارنے کا بھی جواز تھا جو عبارت تھی معنیاتی کھلے ڈلے پن سے اور افراد کو چھوٹ دیتی تھی موضوعیت کو رد کرنے کی اور ستیزہ کار ہونے کی۔ فوکو کے حمایتی کہہ سکتے ہیں کہ کارنیوال کوئی آزادانہ ساخت نہیں تھی بلکہ سرکار و دربار کے نظم وضبط کے تحت کارگر ہونے کا ایسا ادارہ تھا جس میں مقتدرہ کا مضحکہ اڑانے کی فقط اس حد تک اجازت تھی جس حد تک رسمی طور پر اسے برداشت کیا جا سکتا تھا۔ گویا کارنیوال بھی اصلاً اسی مقتدر طاقت کا حصہ اور اس کی توثیق تھا جس کا یہ مذاق اڑاتا تھا۔

غرضیکہ نئی تاریخیت کسی بندھے ٹکے رویے کا نام نہیں بلکہ تاریخ ثقافت اور ادب کے پیچیدہ اور گہرے رشتوں کو سمجھنے سمجھانے کے ان طور طریقوں کے مجموعے کا نام ہے جن میں یہ نکتہ تسلیم شدہ ہے کہ ادب تاریخ اور کلچر میں اور تاریخ اور کلچر ادب میں سانس لیتے ہیں اور یہ رشتے جتنے ظاہر ہیں اس سے کہیں زیادہ مضمر، مستور اور تہ در تہ ہیں۔ جس طرح ادب ایک تشکیل ہے۔ تاریخ بھی ایک تشکیل ہے۔ ایک موضوعی بیان جو متن ہے اور دوسرے متون سے قائم ہوتا ہے۔ تاریخ واقعات محض کا نام ہے۔ نہ ہی اس کے تسلسل کی کوئی وحدانی تعریف ممکن ہے۔ غرض تاریخ کا معروضی مطالعہ بھی ایک متھ ہے۔ نئی تاریخیت کا ایک کام ادب اور تاریخ و کلچر کے رشتوں میں طاقت کے اس کھیل پر نگاہ رکھنا بھی ہے جو موضوعیت کو قائم کرتا ہے اور رائج ثقافتی رویوں کو معنی دیتا اور ان کو قابل قبول بناتا ہے، نیز ان دراڑوں اور خالی جگہوں پر بھی نظر رکھنا ہے جو موضوعیت میں شگاف ڈالتی ہیں اور

شعر وادب ہوں یا تاریخ وثقافت، یہ درزیں اور خالی جگہیں تاریخ کے عمل میں نئی آوازوں اور تغیر وتبدل کی گنجائش پیدا کرتی ہیں، نتیجتاً جن سے طاقت کے منطقے بدلتے رہتے ہیں اور ارتقا کا کھیل جاری رہتا ہے۔

☆

ادھر نئی تاریخیت نے نسوانیت اور مابعد کولونیل تنقید کے ساتھ مل کر ادب کے پہلے سے چلے آرہے یعنی تسلیم شدہ بنیادی متون Cannon کے بارے میں بھی نئے سوال اٹھائے ہیں اور عورت کے حقوق، نیز تیسری دنیا کے ملکوں کے ادب یا انگریزی ادب میں نو آزاد شدہ ممالک کے ادیبوں کی نمائندگی یا ان کی صدیوں سے نظر انداز کی ہوئی ادبی اور ثقافتی روایتوں کی معنویت اور تقسیم اور قدر شناسی کی طرف سے مغربی ممالک یا نام نہاد پہلی دنیا کی بے اعتنائی اور نا فرض شناسی کے بارے میں بھی نئے مباحث پیدا کئے ہیں۔ ادبی اور ثقافتی مطالعات میں یہ رجحان 'پوسٹ کولونیل ازم مابعد کولونیل تنقید کہلاتا ہے اور جس طرح نسوانیت الگ سے ایک دبستان کی حیثیت رکھتی ہے اور بسیط مباحث پر محتوی ہے، اسی طرح مابعد کولونیل تنقید بھی اب الگ دبستان ہے اور بسیار طلب بحث ہے۔ ایڈورڈ سعید کا نام اس ضمن میں بنیادی اہمیت کا حامل ہے اور جن دوسرے اہل نظر نے اس ڈسکورس کو آگے بڑھایا ہے اور مغرب کے فکری نظام میں طاقت کے کھیل کو انہیں کی اصطلاحوں اور انہیں کی شرائط پر چیلنج کیا ہے اور یورو مرکزیت یا یورو امریکی مرکزیت کی فکر انگیز بحثیں اٹھائی ہیں ان میں گا تیری چکرورتی سپیواک، ہومی بھابھا، آشیش نندی اور اعجاز احمد قابل ذکر ہیں۔ ان کے کام اور ان کے فکری مقدمات کی تفصیل کا یہ موقع نہیں کیونکہ یہ ایک الگ موضوع ہے البتہ ایڈورڈ سعید کی جامع کتاب Orientalism, 1978 اس سلسلے کا کلیدی اور بنیاد گزار کارنامہ ثابت ہو چکی ہے۔ ایڈورڈ سعید نے خود کو فلسطین کے کاز کے لیے وقف کر دیا ہے۔ لیکن اس کا یہ علمی کارنامہ غیر معمولی ہے کہ ایک ایسے زمانے میں جب نئی تاریخیت یا مابعد کولونیل تنقید کا با قاعدہ آغاز بھی نہیں ہوا تھا، ایڈورڈ سعید نے

فوکو کے اثرات سے کام لے کر مغرب اور مشرق کے چار ہزار برسوں کے رشتوں پر خوب نگاہ ڈالی اور مغرب کے اس جعل کو بے نقاب کیا کہ مغرب 'اورینٹ' یعنی مشرق کو ہمیشہ اپنا 'دوسرا' قرار دے کر ایک طرف اپنی افضلیت کا سکہ جماتا رہا ہے تو دوسری طرف مشرق کے دبانے' کچلنے اور نظر انداز کرنے کا جواز پیدا کرتا رہا ہے۔ مستشرقین کی علمی کاوشیں کتنی ہی قابل ستائش کیوں نہ ہوں' مغرب کا محرک ہمیشہ مشرقی السنہ اور علوم کو ہتھیانا اور اپنی اجارہ داری قائم کرنا رہا ہے۔ تاکہ مشرقی علوم کے استناد کا حق' مغرب کو حاصل رہے۔ سیاسی اور معاشی استحصال کا کھیل سامنے کی بات ہے' ایڈورڈ سعید نے اس درپردہ ذہنیت کو بے نقاب کیا ہے جو تہہ نشین ہے اور مشرق کے ادب و آرٹ اور کلچر پر اپنی پسند و ناپسند کی مہر لگا کر نہایت خطرناک کھیل کھیلتی ہے اور جغرافیائی حدود سے ماوراجہاں تہاں اپنی افضلیت کی اجارہ داری قائم کرتی ہے۔

بہر حال نئی تاریخیت اپنے خصوصی میدان یعنی ادب' تاریخ اور ثقافت کے علاوہ دوسرے میدانوں بالخصوص نسوانیت اور مابعد کولونیل تنقید میں بھی کارگر ہے اور اس کے بڑھتے ہوئے اثر ورسوخ کے پیش نظر کہا جاسکتا ہے کہ مغرب میں اب وہ ردتشکیل کے روبرو ہونے لگی ہے اور ادھر کرسٹوفر نورس' جوتھن گولڈ برگ' جوتھن کلر اور دوسروں کے نئے کام میں یہ اصرار بڑھنے لگا ہے کہ ردتشکیل کو بھی چاہیے کہ فوکو اور آلتھیوسے کی فکر میں جس نئی تاریخیت کی گنجائش ہے اس کے چیلنج کو قبول کرے۔ نئی تاریخیت کا یہ اقدام لائق توجہ ہے کہ اس نے تاریخ کی پرتیں کھولتے ہوئے بین المتونی تاریخی اصول نقد وضع کر کے ماضی کی تشکیل نو کی راہ دکھائی ہے۔ مزید یہ کہ ثقافتی مطالعات کا یہ رخ بھی قابل قدر ہے کہ طاقت کے کھیل کو بے نقاب کرتے ہوئے احتجاجی اور متخالف عناصر کو بھی نشان زد کیا جائے تاکہ تغیر وتبدل اور ارتقا کے رازوں کو بہتر طریقے پر سمجھا اور سمجھایا جاسکے اور ادب اور تاریخ' نیز ادب اور ثقافت کے رشتوں کو زیادہ جامع اور گہری جانکاری سے ادب کی افہام وتفہیم اور تحسین میں مدد لی جاسکے۔

☆☆☆☆☆☆

مارکسزم، نو مارکسزم اور مابعد جدیدیت

ہر شخص جانتا ہے کہ تاریخ، تہذیب، ثقافت اور انسانی رابطے سبھی کسی نہ کسی طرح سماجیات اور عمرانیات سے وابستہ ہیں اور سوشیولوجی کی شکل میں ایک وسیع علم کا درجہ رکھتے ہیں۔ لیکن یہ علم بھی دوسرے علوم کی طرح ساکت و جامد نہیں بلکہ متنوع صورتیں اختیار کرتا رہا ہے۔ ۱۹۴۰ء کے بعد کلاسیکی سماجی علوم مختلف قسم کی تبدیلیوں کا پتہ دیتے ہیں، جن سے اندازہ ہوتا ہے کہ اب پارسنس (Parsons) کے تصورات بدل چکے ہیں اور اب انہیں من و عن تسلیم نہیں کیا جا سکتا۔ مرٹن (Merton) کو بھی وہ اہمیت حاصل نہیں رہی جو کبھی تھی۔ ایس کے دوشی (S. K. Doshi) [1] کے مطابق سوشیولوجی اب دانشوروں کے نزدیک Functionalism سے عبارت ہے۔ نتیجے میں سماجی تبدیلیاں کہاں کہاں اثر انداز ہو رہی ہیں اور سماجی فعالیت کے نئے احوال کیسے کیسے نئے دروازے کھول رہے ہیں، ان کا اندازہ لگانا مشکل نہیں۔

1-Modernity, Postmodernity and Neo-sociological theories, S. L. Doshi, 2003, Page 461.

۱۹۸۰ء کے آس پاس مابعد جدید رویہ شد و مد کے ساتھ سماجی علوم کی ایک واضح شاخ کے طور پر سامنے آیا اور اس نے ایک طرح سے سوشیولوجی کے کلاسیکی نظریے کو تقریباً رد کر دیا۔ یاد رکھنے کی بات ہے کہ اگست ۱۹۶۰ء میں سوویت روس کا شیرازہ بکھر گیا اور ساتھ ہی ساتھ وہ کلاسیکی مارکسی تصور بھی زد میں آ گیا جس کا دائرۂ عمل سرمایہ اور پیداوار سے عبارت تھا۔ اب Capitalism کی نئی شکلیں ابھر گئیں، جو زندگی پر مشرق و مغرب میں یکساں طور پر اثرات قائم کر رہی تھیں۔ مارکس نے جو فلسفہ پیش کیا تھا اس کا کلیدی نکتہ یہ تھا کہ سرمایہ کی غیر مساوی تقسیم اور سرمایہ کاروں کے ذریعہ مزدوروں کا استحصال لازمی عناصر ہیں۔ یہی محنت کش جب اس حقیقت کو سمجھ لیتے ہیں تو پھر انقلاب کی راہ ہموار ہو جاتی ہے اور سرمایہ کاری جو ہمیشہ مونو پولی (Monopoly) کی طرف تاکتی رہتی ہے' اس کا انسداد ہو جاتا ہے۔ اس تھیوری کے بعض افکار ہر چند کہ آج بھی قوی معلوم ہوتے ہیں مگر یہ بھی سچ ہے کہ مزدوروں کا نیا طبقہ نئے حالات کے تحت قدرے امیر ہوتا جا رہا ہے۔ اس کا احساس صرف انہوں نے نہیں کیا جو مارکسی نقطہ نظر سے اختلاف رکھتے ہیں بلکہ وہ بھی جو نہ صرف مارکسی فلسفے سے ہمدردی رکھتے ہیں بلکہ اس کے فروغ کی کوشش کرتے رہے ہیں۔

اصل یہ ہے کہ مختلف قسم کے طبقے وجود میں آتے رہتے ہیں اور استحصال کی صورتیں بھی بدلتی رہتی ہیں۔ واضح ہو کہ مارکس نے سرمایہ کاری کو پیداواری رابطے کے ذریعے سمجھنے اور سمجھانے کی کوشش کی لیکن اس ضمن میں اس نے ثقافتی اور سیاسی صورتوں کو نظر انداز کر دیا جب کہ یہ صورتیں اب زیادہ اہم بن گئی ہیں اور یہ بھی کہ اعلیٰ سوسائٹی استحصال کے کئی نئے حربے سے آراستہ ہو چکی ہے۔ سوویت روس کے زوال کے بعد کلاسیکی مارکسزم ایک طرح سے کم قیمت ہو گئی اور اس لیے کہ وہ ممالک جو بیحد ترقی پذیر ہیں ان کے حکمراں جنہیں سرمایہ دار بھی کہا جا سکتا ہے اصلاحی کاموں میں بھی دلچسپی لیتے رہے ہیں۔ شاید یہ ان کی مجبوری ہے لیکن قرار واقعی صورت یہی ہے۔ یہ بھی کہ مارکس نے ایسی ساخت کو نظر انداز کر دیا ہے جو اندر اندر استحصال کی صورت نکالتی رہی ہے۔ مارکس کے یہاں سو

پر اسٹرکچر کوئی چیز نہیں ہے اور اب ایسی ساخت کی تفہیم کے بغیر نظریے یا کوئی متعینہ ثقافتی پہلو یا قدریں قابل اعتنا نہیں رہتیں، محض معاشی یا اقتصادی ساخت ہی اب مرکزی نہیں ہیں بلکہ ساختیات کے دوسرے پہلو اتنے ہی اہم ہیں۔ ہیبر ماس کہتا ہے کہ class struggle اور Idology اب بے معنی ہو چکے ہیں۔ وہ اسے تسلیم کرتا ہے کہ طبقاتی امتیازات اب بھی باقی ہیں لیکن اب یہ بنیادی نہیں ہیں۔ لہٰذا پرولتاری اپنی تعداد اور اتحاد کے باوجود اب بڑی طاقت نہیں ہیں۔ بورژوائی استحصال سے نبرد آزما ہونے کے لیے اب دوسری طاقتوں کی طرف دیکھنا لازمی ہے۔ ہیبر ماس اس کا احساس کرتا ہے کہ مارکس نے انسان اور انسانیت کو سنوارنے اور بنانے کی بہترین کوششیں کی ہیں اور بڑی جرأت سے اپنا نقطہ نظر پیش کیا ہے۔ اب تو ذرائع ابلاغ کا جتنا زور ہے اسے سمجھنے کی ضرورت ہے۔ ذرائع ابلاغ حقیقی بھی ہیں اور غیر حقیقی بھی۔ دونوں کے اثرات دوررس رہے ہیں۔ ذرائع ابلاغ میں ٹی وی جو رول انجام دے رہا ہے اسے آج بے حد اہم تصور کیا جاسکتا ہے۔ آج کی دنیا بے حد پیچیدہ ہوگئی ہے اس لیے مارکس کے کلاسیکی تصورات میں قدرے ردوبدل کی ضرورت ناگزیر ہے۔

ایک دوسرا فلسفی اور فنکار گرامسکی (Gramsci) بے حد فعال مارکسی رہا ہے۔ لیکن اس نے کلاسیکی مارکسزم کے کچھ تصورات میں ترمیم و تنسیخ کر کے اسے جامع بنانے کی سعی کی ہے۔ جس کا اطلاق صرف نظریہ سازی تک محدود نہیں بلکہ اس کے اطلاقی پہلوؤں کی بھی مثالیں پیش کرتا ہے۔ اس ضمن میں اس نے جو تبدیلیاں کی ہیں وہ مارکس کے تصور زندگی سے اس حد تک مختلف نہیں کہ اسے باغی کہا جائے۔ دراصل مارکس نے Non Capitalist اور Capitalist سوسائٹی کو دو واضح حصوں میں تقسیم کر دیا جس کے سبب ایک بنیادی شق کلاس کے تفرقے کی صورت میں سامنے آئی۔ ایک طبقہ محنت کشوں کا ہے اور دوسرا طبقہ بورژوائیوں کا۔ ایک سرمایہ داروں کا بھی ہے، جو بورژوائیوں سے زیادہ مختلف نہیں۔ لیکن یہ طبقات اس لیڈر شپ کا پتہ نہیں دیتے جن کی وجہ سے استحصال کی مختلف نئی

صورتیں ابھرتی ہیں۔ چنانچہ گرامسکی نے تجرباتی Discourse کا نظریہ پیش کر کے یہ واضح کیا کہ آخرش جنگ کی وجہ کیا ہے اور یہ کیوں ہوتی ہے اور اس باب میں لوگوں کا نظریہ کیا ہے۔ اس کا جواب مارکس کے یہاں طبقے کا تضاد ہے لیکن گرامسکی اسے وسعت دے کر اس میں کئی چیزوں کو شامل کر لیتا ہے اور اسے تکثیریت سے ہمکنار کر دیتا ہے۔ گرامسکی اس بات پر زور دیتا ہے کہ محض کلاس ہی نہیں ہے بلکہ مذہب' ثقافت' سیاست اور مختلف قسم کے نظریے سماج کی تشکیل کرتے ہیں۔ وہ اس امر کو تسلیم کرتا ہے کہ Class Struggle بنیادی ہے لیکن تمام تبدیلیوں کا باعث یہی نہیں ہے۔ وہ اسے قبول نہیں کرتا ہے اور زبان و ادب کے رول کو بڑی اہمیت دیتا ہے۔ اس طرح اس کے یہاں Discourse سماجی عمل بن جاتا ہے جس کا تعلق لسانی سچائیوں سے بھی ہے۔ لیکن گرامسکی کے اس تصور کو ایک دو نئے مارکسیوں نے بھی نشان ہدف بنایا ہے مثلاً باب جوف اور نارمن گراس۔ ان کے نقطہ نظر سے Discourse کا نظریہ کسی سماجی ساخت میں اس کے کارکنوں کو فراموش کر دیتا ہے اور مارکس کے کلیدی نکتے کو ضرب پہنچاتا ہے۔ پھر بھی گرامسکی نے تصور میں جو وسعت دی ہے دوسرے مابعد جدید رویہ رکھنے والے مارکسی نظریہ سازوں نے اسے ترمیم و تنسیخ کے ساتھ قبول بھی کیا ہے۔ ان میں ہیبر ماس کی تھیوری قابل لحاظ ہے۔ اس نے سوسائٹی کے تاریخی عوامل کو قدیم روایتی Capitalist اور مابعد رویوں میں تقسیم کرنے کی کوشش کی ہے۔ اس طرح اس کے یہاں مارکس کی طرح صرف دو طبقے نہیں ہیں بلکہ وہ ادبیات کو ذرائع ابلاغ کی ایک ساخت بنا کر ان کی تفہیم کرنا چاہتا ہے اور شعر و ادب کو ان سے ہم آہنگ کر کے نئی تعبیریں پیش کرتا ہے۔

آلتھو سے بھی مارکسی ہے۔ لیکن اس کی کتاب Reading Capital میں بھی چند ایسے نکات ہیں جن سے اندازہ ہوتا ہے کہ مارکس کے بنیادی تصورات کے پس منظر میں وہ کچھ تبدیلی کا خواہاں تھا۔ وہ آئیڈیولاجی اور سیاسیات کی عقبی زمین میں مارکسزم کی نئی توجیہات چاہتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ مارکس نے History یا تاریخ کی

تفہیم ڈھنگ سے نہیں کی ہے۔ مارکس کا خیال تھا کہ پرولتاری ایک وقت میں سماج کو بدل
دیں گے اور پھر ان کی حکمرانی ہو جائے گی۔ آلتھو سے اس خیال کو رد کرتا ہے اور کہتا ہے کہ
یہ خیال تاریخی ہونے کے باوجود Metanarrative ہے اور خواب کی سی کیفیت رکھتا
ہے۔اس کا خیال ہے کہ لیوتارا اپنے اس تصور میں درست ہے کہ مارکس کا تاریخی تصور باطل
ہو چکا ہے۔لہٰذا قدیم مارکسی نظریے کو نئے حالات سے ہم کنار ہونا چاہیے۔اس کا خیال
ہے کہ طبقوں کی ساخت کے ساتھ ساتھ دوسرے عوامل کا ادغام ضروری ہے۔ یہ بھی ایک
سچائی ہے کہ ثقافت، کلچر، تہذیب، تمدن، قدریں اور دوسری شقیں اپنی اپنی ساخت رکھتی ہیں
اور ان کے اثرات قوی ہوتے ہیں۔لہٰذا مارکسزم کو نو مارکسزم سے ہم آہنگ ہونا چاہیے اور
نئی حقیقت نگاری جو سبھوں کے لیے یکساں مفید ہو سکتی ہے اس کے تمام عوامل کو سمجھنا
چاہیے۔ زندگی میں جس طرح نفسیات کا رول ہے اس کی بھی ایک ساخت ہے جسے نظر
انداز نہیں کیا جا سکتا ہے۔ وہ شاید Turzwell کے اس تصور کا ہم نوا ہے کہ تمام سماجی
سچائیاں لاشعوری ذہن کی بھی ساخت ہوتی ہیں جنہیں نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔اس طرح
آلتھو سے انسان کی پیچیدہ فطرت کو نہ صرف سمجھنا چاہتا ہے بلکہ سچائیوں کی گرفت کے لیے
انسانی آزادی کے نئے تصورات پر زور دیتا ہے۔موقف یہ ہے کہ انسان کو غیر انسانی طور
زندگی سے نجات ملنی چاہیے۔لہٰذا ضرورت اس بات کی ہے کہ سارے مارکسی نظریات کو
مابعد جدید صورت، واقعہ یا نظریے سے ہم آہنگ ہونا چاہیے تا کہ انسان جبر کی زندگی نہ
گزارے اور آزادانہ روش پر مائل ہو سکے۔تب ہی نئی حقیقت نگاری کے تمام دروازے وا
ہو سکتے ہیں۔ یہ کام ذرائع ابلاغ کے ذریعہ بھی ہو سکتا ہے، لیکن اس ضمن میں ادبیات کا
رول بے حد اہم بن کر سامنے آتا ہے۔ جامد تصورات اور خیالات آج کسی کام کے نہیں۔
نئے تصورات کے ساتھ زندگی کے تیور بدلتے رہتے ہیں، لہٰذا مابعد جدید ادب میں مارکسی
تصورات کو سمیٹتے ہوئے نئے حقائق سے روشناس ہونا چاہیے اور اس پس منظر میں تخلیقی روش
کو آزاد رکھتے ہوئے سماج اور سوسائٹی کے پیچیدہ عوامل کو سمیٹنا ہے تا کہ کوئی حتمی فیصلہ ایسا نہ

ہو کہ وہ Metanarrative کے خانے میں چلا جائے۔

میں نے کئی دوسرے مغربی مفکرین جن کا ذکر نہیں کیا ان میں فریڈرک جیمی سن اور ٹیری ایگلٹن بہت نمایاں ہیں، لیکن یہ بھی مارکسی نقطۂ نظر میں قدرے ترمیم چاہتے ہیں۔ میں ان کے خیالات کی یہاں توضیح نہیں کرنا چاہتا کہ ان دونوں پر بہت کچھ لکھا جا چکا ہے۔ پروفیسر گوپی چند نارنگ کے متعلقہ مضامین اور کتابوں میں ان کے افکار و آرا سے تفصیل سے گفتگو کی گئی ہے۔ میری کتاب ''مابعد جدیدیت: مضمرات وممکنات'' میں بھی ایسے مباحث ملتے ہیں۔ اس لیے اب ان کے سلسلے میں مزید کچھ لکھنا یا کہنا ضروری نہیں۔

اردو میں مابعد جدید ادبی رویہ نہ صرف بار پا رہا ہے بلکہ نئے اذہان تیزی سے اسے قبول کر رہے ہیں۔ انہیں محسوس ہو رہا ہے کہ مابعد جدیدیت کسی ازم پر زور نہیں دیتی اور تخلیقی روش کو آزاد کرنا چاہتی ہے۔ مغرب کے نو مارکسی فنکار اور ادیب اس شق کو خوب سمجھتے ہیں اور ان کے یہاں ایسے سیال رویے کو تسلیم کرنے میں کہیں کوئی رخنہ نہیں۔ وجہ یہ ہے کہ مارکسی فکر نو مارکسی افکار میں ڈھل کر حقیقت کی نئی صورتیں پیش کر رہی ہے اور اسے اپنا بھی رہی ہے۔ ایسے لوگوں کے یہاں مابعد جدید اصطلاح سے کوئی تعصب بھی نہیں۔ لیکن اردو میں بعض اذہان اب بھی صاف نہیں ہیں۔ نئی حقیقت نگاری کی بحث ان کے یہاں عمومی ہے۔ اس سلسلے میں نو مارکسی فلسفیوں اور فنکاروں نے کیا کچھ لکھا اور لکھ رہے ہیں شاید اس پر ان کی نگاہ نہیں ہے۔ نئی حقیقت نگاری کون سے منہاج اور طریقے کو اپنانا چاہتی ہے اس کی بھی خبر نہیں ملتی۔ ایسی صورت میں اس مختصر سے مضمون میں چند بے حد کلیدی باتیں نشان زد کرنے کی سعی کی گئی ہے۔ مجھے توقع ہے کہ مارکسی اور نو مارکسی تخلیق کار اپنے ہی فلسفیوں اور مفکروں کو سمجھنے کی کوشش کریں گے تاکہ ذہن کے جالے صاف ہو سکیں اور محض اصطلاح کے استعمال کی عصبیت باقی نہ رہے۔۔

☆☆☆☆☆

پس جدیدیت

چند غور طلب سوالات

"I am, because I affirm myself to be; I affirm myself to be, because I am.(S. T. Coleridge)

''میں ہوں اس لیے کہ میں اپنی ہستی کا اثبات کرتا ہوں۔ میں اپنی ہستی کا اثبات کرتا ہوں اس لیے کہ میں ہوں''۔ (ایس۔ٹی۔کولرج)

"Cogitoergo sum" (Descartes)

''میں سوچتا ہوں اس لیے میں ہوں''۔ (ڈے۔کارٹ)

I am where I think not (Jacques Lacan)

''میں ہوں جہاں میں نہیں سوچتا کہ ہوں''۔ (ژاک لاکاں)

"Wandering between two worlds, the one dead
The other powerless to be born
With nowhere yet to rest my head.

(Matthew Arnold)

دو دنیاؤں میں سرگرداں

اک مردہ نسیاً منسیاً

اور دوسری بے بس، بے قوت

کب اور کس طرح سے پائے جنم

بے کل یکسر سر شوریدہ (میتھو آرنلڈ)

لفظِ پس جدید کا استعمال پہلی دفعہ آرنلڈ۔ٹوین۔بی نے ۱۹۴۷ء میں کیا تھا۔انہوں نے پوسٹ ماڈرن اصطلاح مغربی تہذیب کے چوتھے اور بقول ان کے آخری دور ا کے لیے وضع کی تھی جس کی نمایاں ترین خصوصیات تھیں پریشان خاطری، ذہنی تناؤ، احساس بے بسی اور غیر عقلیت (Irrationalism)۔

پس جدیدیت ٹوائن۔بی کے خیال میں جدیدیت ہی کی توسیع تھی اس لیے کہ جدیدیت کے مخصوص عناصر ترکیبی ___ وجودیت (Existentialism) یعنی وجود کے کسی جوہرِ اصلی (Essence) سے انکار، لایعنیت (Absurdism) اور اخلاقی اضافیت (Ethical relativism) پس جدیدیت میں بھی شدید تر صورت میں موجود ہیں۔ٹوائن۔بی کو کیا معلوم تھا کہ جو اصطلاح انہوں نے بیانِ حقیقت کے لیے وضع کی تھی وہی ایک نعرے میں تبدیل ہوگی اور ایک ایسے انتشارِ فکر کی سرِ عنوان ثابت ہوگی کہ جس کی نظیر گذشتہ تاریخ میں کہیں نظر نہیں آتی۔

میرا انتشارِ فکر کی ترکیب کا استعمال میری مخصوص مشرقی ذہنیت کی نمائندگی کرتا ہے۔ورنہ پس جدید مغرب میں جو کچھ پیش آرہا ہے اس میں مغربی ذہن کے لیے کوئی انوکھا پن نہیں ہے۔وہ اس فکری عمل کا واحد منطقی نتیجہ ہے جس کی ابتدا قدیم یونان میں ہوئی تھی اور جو رومی تہذیب میں روبہ عمل رہا اور پھر نشاۃ ثانیہ کے بعد ایک نئی اور بھرپور قوت، جامعیت اور آب و تاب کے ساتھ جلوہ گر ہوا ۲۔اس فکری عمل کا محور کیا تھا۔اگر ہم مغربی تصوریت (Idealism) کی اس کمزور لہر کو نظرانداز کریں جس کا بہر صورت مغرب کی

انفرادی اور اجتماعی زندگی پر بہت اثر رہا ہے تو بلا خوفِ تردید کہا جا سکتا ہے کہ مغرب کے اس متواتر فکری عمل کا محور یہ تھا کہ مادی اور ظاہری حقیقت سے ماوراء حیات و کائنات اور فکرو سعیِ انسانی کے لیے کسی بھی محور، مرکز یا مرجع کا کوئی وجود نہیں۔ ہم ادب کے طالب علموں کی ایک عجیب کمزوری یہ ہے کہ ہم تلخ حقائق سے گریز کی بنا پر نہ کہ کسی تصوریت سے وابستگی کے باعث مغرب کی تصوریت کو ضرورت سے زیادہ اہمیت دیتے ہیں اور افلاطون' کانٹ' اسپنوزا۔ فشٹے اور برکلے سے جی بھر کر لطف اندوز ہوتے ہیں اور یہ سوچنے کی ذرا کم ہی تکلیف کرتے ہیں کہ مغربی تہذیب کی عمارت بنانے میں ان جیسے عینیت پسندوں کا حصہ رہا ہے یا ارسطو' میکیاولی' بیکن' لاک' ڈے کارٹ' ایڈم اسمتھ' بنیتھم۔ کارل مارکس' ہٹلر اور بُش کا' جہاں تک موخر الذکر زمرہ شخصیات کا تعلق ہے تو تفصیلات میں باہم مختلف الخیال ہونے کے باوجود ان شخصیات کے نزدیک جو چیز بحیثیت مجموعی سب سے زیادہ اہم ہے وہ ہے ظاہری حقیقت اس لیے وہ ظاہر سے آگے اور سطح کے نیچے کسی پوشیدہ حقیقت یا کسی ماہیت و مرکزِ وجود کی تلاش و جستجو سے کوئی سروکار نہیں رکھتے۔

اب اگر کسی مرکز و محور یا ماہیتِ اصلی کا کوئی وجود نہیں تو سوائے ذہنی انتشار اور فکری الجھاؤ کے ہمارے پاس کیا باقی رہ جاتا ہے۔ یہ ایک ایسا بنجر انتشار (Chaus) ہے کہ جس کی کوکھ سے کوئی کائنات جنم نہیں لے سکتی اس لیے کہ کائنات نام ہے نظم و ضبط اور نامیاتی وحدت کا جب کہ پس جدید دنیا کا طرۂ امتیاز ہے بے ضابطگی' بدنظمی اور پریشان حالی (Panic)۔ کروکر اور لُک کے الفاظ میں پس جدید دنیا نام ہے:

> ''پریشان خاطری سے لبریز کتاب (Panic Book) کا' پریشان خاطری سے لبریز جنسی تعلق' کا پریشان خاطری سے لبریز فن کا' پریشان خاطری سے لبریز نظریاتِ فکر کا' بکھرے ہوئے جسموں' کا پریشان کُن شور و شغب اور پریشان حال نظریہ سازی کا۔ کروکر اور کک کے اصل انگریزی الفاظ ملاحظہ ہوں:

"panic book, panic sex, panic art, Panic ideology, panic bodies, panic noise and panic theory. (Ahmad 1993 : 10)

جدیدیت کی اساس چند مفروضوں پر قائم تھی جن میں سے ترقی پسندانہ روشن خیالی (Progressive Enlightenment) اور عقلیت (Rationalism) کو اہم ترین مقام حاصل تھا۔ لایعنیت اور عدمیت (Nihilism) کے ڈراونے خوابوں سے اس کو بھی سابقہ تھا مگر وہ انہیں چیلنج کے طور پر قبول کر کے ان سے عہدہ برآ ہونے کی کوشش کرتی تھی اور انہیں کسی نہ کسی نوع کے معانی کے چوکھٹے میں فِٹ کرنے کی کوشش کرتی تھی۔ ادب کی دنیا میں کچھ تو ایسے تھے جنہوں نے معاشرتی اور سیاسی پروگراموں کے واسطے سے اور ان پروگراموں کو اپنی تخلیقات میں سمونے کے واسطے سے ان چیلنجوں کا سامنا کیا۔ کچھ ایسے تھے جنہوں نے نئے اساطیر (Myths) کو جنم دے کر یا پرانے اساطیر کا سہارا لے کے ایک بہ ظاہر بے معنی وجود اور صورتِ حال کو معنی بخشنے کی کوشش کی اور کچھ ایسے بھی تھے کہ جنہوں نے اپنے انفرادی اور داخلی خول میں سمٹنے ہی میں اپنی عافیت سمجھی اور اپنی تخلیقات کو دنیائے باطن کی ایک ایسی واردات کا آئینہ دار بنایا جو دوسروں کے لیے بالعموم معمہ بن کے رہ جاتی ہے مگر ان میں ہر کسی کا یقین تھا کہ ابھی ہم اپنا سب کچھ نہیں کھو چکے ہیں اور کچھ ہے کہ جس کے سہارے ہم اور ہمارے خواب ابھی زندہ رہ سکتے ہیں۔ ایک مبہم سا احساس باقی تھا کہ مہیب عدمِ یقینیت میں یقین کی ایک ایسی کھونٹی کہیں موجود ہے کہ جس کا سہارا لیا جا سکتا ہے۔ ہمہ گیر اور تہہ در تہہ لایعنیت کی گہرائیوں میں کہیں نہ کہیں معنویت و مقصدیت کی کوئی پرت ابھی موجود ہے لیکن پس جدیدیت نے اب افسانویت (Fictionality) ارنی (Irony) اور عارضیت و حدوث (Contingency) کے حق میں یقینیت' کلیت اور اطلاقیت کے خلاف ایک ہمہ جہت جنگ چھیڑ دی ہے۔ سکون و قرار (Stability) ناپید ہے اور اس کی جگہ ایک

شعوری شک اور اضطراب نے لے لی ہے۔اب یہ یقین کیا جاتا ہے کہ دنیا کے بارے میں علم کو دنیا کے اندر موجود ہونے کی حقیقت سے اس طرح جدا کر کے نہیں دیکھا جاسکتا کہ گو یا ہم اسے باہر سے دیکھ رہے ہیں اور ایسے مؤقف (Standpoint) سے دیکھ رہے ہیں جو معروضی، آفاقی اور قائم بالذات ہے۔ ایک الجھاؤ ہے کہ جس کا ہمیں سامنا ہے: (Implication is all) اس صورتِ حال میں قدروں کا تعین ناممکن اور علم کا یقینی ہونا مشکوک ہے۔

ستم ظریفی یہ ہے کہ احساسِ اجنبیت (alienation) اور لایعنیت کے جس کرب سے جدیدیت دوچار تھی، پس جدیدیت کے الجھاؤ والے نظریہ سے اس میں کوئی تخفیف نہیں ہوئی ہے۔ جدیدیت سے وابستہ تخلیقی فنکار، علامتیت اور ہئیت و ساخت کی پیچیدگی اور رنگارنگی کے ذریعے اس کربناک صورتِ حال سے کچھ نہ کچھ معنی برآمد کرنے کی کوشش کرتے تھے اور سطح سے نیچے دیکھنے کا حوصلہ رکھتے تھے۔ پس جدیدیت سے وابستہ ادیب سطح سے نیچے دیکھنا بے کار سمجھتا ہے اور سطحیت پر بخوشی قانع ہے۔ وہ مسخرانہ لاتعلقی اور لاابالی پن کے ساتھ لایعنیت اور لغویت سے کھیل تماشے کی طرح حظ اٹھا رہا ہے۔ کُلی اور ہمہ گیر توجیہات اس کے نزدیک مشکوک اور غیر معتبر ہیں اس لیے کہ ان سے بقول لیوتارڈ تکثیریت اور کثرتی فکرونظر (Pluralistics point of view) کے لیے گنجائش باقی نہیں رہتی۔ پھر جیسا کہ فریڈرک جیمزن نے کہا ہے کہ دورِ آخر کی سرمایہ داری کی تہذیبی منطق (Cultural Logic of the late capitalism) نے مختلف اطراف وابعاد میں اپنے پر پھیلائے ہیں جن میں سے ایک اہم پہلو معلومات و اطلاعات کی وہ دھماکہ خیز توسیع ہے جس نے ایک طوفانی ریلے کی طرح اس ثبات و قرار کی بنیادوں کو ہلا کر رکھ دیا ہے جو چند مزعومات و مفروضات پر قائم تھا۔ بادریلارد نے اپنی کتاب' Simulations (۱۹۸۳) میں بجا طور کہا ہے کہ دورِ حاضر میں ذرائع اطلاعات جس غلبے کے ساتھ دنیا پر مسلط ہو گئے ہیں اس سے حقیقت دب کے رہ گئی ہے اس لیے کہ حقیقت

اور افسانہ اس طرح سے باہم مدغم ہو گئے ہیں کہ ایک کو دوسرے سے جدا نہیں کیا جا سکتا۔ گو یا حقیقت خرافات میں کھو گئی ہے۔ ہم ایک ایسے مرحلے میں داخل ہو چکے ہیں جو بر تر از حقیقت (Hyper-real) ہے اور جہاں ہم چار و نا چار ذرائع ابلاغ کے رحم و کرم پر ہیں جو حقیقت کو جس طرح چاہیں بدل سکتے ہیں۔ حقیقت کو مسخ کرنے کے اس عمل میں یا پھر یوں کہیے کہ حقیقت کو اپنے مفادات کے مطابق ڈھالنے کے اس عمل میں مغربی ذرائع ابلاغ اس چابکدستی سے اپنا کام کر رہے ہیں کہ ان کی تراشیدہ تعبیریں، بالخصوص ان ممالک کے بارے میں ان کی تعبیریں کہ جنہیں تیسری دنیا کہا جاتا ہے، عین حقیقت تسلیم کی جاتی ہیں حالانکہ یہ تعبیریں عام طور پر حقیقت کے برعکس ہوتی ہیں۔ فی الحال عراق اور افغانستان اس تعبیر نو کی زد پر ہیں اس کے بعد لگتا ہے کہ ایران کی باری آئے گی اور پھر ......

جدیدیت سے پس جدیدیت کی طرف انتقال (Transition) کی ممتاز ترین خصوصیت یہ ہے کہ پس جدید دور میں اُن بنیادی مزعومات پر کہ جن کے سہارے جدیدیت کی عمارت قائم تھی یقین یا تو ڈھلمل ہو گیا ہے یا بالکل ختم ہو کے رہ گیا ہے لیکن ان کی جگہ لینے کے لیے کوئی نئی مزعومات نہیں آئی ہیں۔ ایسا لگتا ہے کہ پس جدید دنیا ایک صحرائے بے پایاں ہے کہ جس میں نہ کوئی سنگِ میل ہے، نہ جادہ، نہ منزل نہ کسی کو منزل کے سراغ کی فکر۔ میں اپنے آپ کو اس صحرا کی پہنائیوں میں حیران و سرگشتہ پاتا ہوں اور سراپا سوال ہوں۔ آئیے میرے اندر سے فطری طور پر ابھرنے والے ان سوالات میں آپ بھی شریک ہو جایئے۔

اگر معانی متعین نہیں ہیں بلکہ بغیر کسی حد اور قید کے آزاد ہیں۔ اگر معانی پیدا ہوتے ہیں تنوع اور اضطرابِ تلوّن (Differance) کے بطن سے۔ اگر معانی کا وجود منحصر ہے علاماتِ معانی (Signifiers) کی کھلی اور آزادانہ اچھل کود پر، پھر معانی کی اس مخصوص تعبیر کو ہم فلسفۂ و ادب ہی تک کیوں محدود رکھیں۔ کیوں نہ ہم اسے علوم فطری (Natural Sciences) مثلاً طبیعیات، یا علوم عمرانی مثلاً سیاسیات اور یا پھر روزمرہ

زندگی کے معاملات میں بھی اتار دیں۔اس سے اگر ان علوم میں یا عام زندگی میں تباہی کا اندیشہ ہے تو پھر اس طریق علم و تحقیق کو کیوں معتبر تصور کیا جائے گا؟ اگر آپ اسے فلسفہ تک اس لیے محدود رکھتے ہیں کہ یہ شعبۂ علم قیاسی ہے تلپٹ' ہوتا ہے تو ہونے دو۔ کسی بڑے نقصان کا اندیشہ نہیں تو پھر مجھے خدارا یہ بتایئے کہ یہ ذہنی عیاشی نہیں تو اور کیا ہے۔(اجازت ہے مجھے لفظِ ممنوعہ' ذہنی استمنا بالید' کے استعمال کی' پس جدیدیت میں کیا کچھ روا نہیں؟ اس طریق علم و تحقیق کا اطلاق اگر ادب پر اس لیے کیا جاتا ہے کہ ادب کا طرۂ امتیاز کثیر المعنویت (Pluristignation) تہہ داری اور ابہام ہے تو پھر اس میں نئی بات کیا ہے۔تہہ داری اور ابہام کو اگر رولاں بارتھ کے الفاظ میں تہہ بر تہہ کثریت (Stereographic Plurality) کے نام سے پکاریں تو اس سے کیا فرق پڑتا ہے۔بین المتونیت (Intertextuality) کیا ہے؟ کیا یہ وہی چیز نہیں کہ جسے کلاسیکی زبان میں تاثیر و تاثر (Influence) کہا جاتا ہے یا جسے تلمیح کا نادر اور لطیف استعمال کہا جاتا ہے یا جسے ٹی' ایس ایلیٹ نام دیتا ہے تمام ادب کی ہمہ وقت اور بیک وقت موجودگی یعنی روایت (Tradition) کا؟

اگر مصنف موت سے ہمکنار ہو چکا ہے اس معنی میں کہ متن ہی سب کچھ ہے اور اسے کسی مخصوص حوالے سے منسلک کئے بنا پس جدید طریق مطالعہ سے پڑھا جا سکتا ہے اور اب کوئی سفوکلیز' کوئی شیکسپیئر' کوئی حافظ' کوئی کالیداس' کوئی غالب' کوئی اقبال کہیں موجود نہیں ہے نہ ان کی موجودگی کوئی معنی رکھتی ہے۔اب صرف مطلق المعنی اور بے معنی متون (Texts) کا وجود ہے تو پھر ہمارا معیار قدر (Standard of evaluation) کیا ہوگا؟ کون ہمارے اساتذۂ فن ہونگے اور کون اطفال مکتب؟ کن کو ہم بڑے تخلیقی فن پارے تصور کریں گے اور کن کو کم درجے کے؟ کیا ابدیت و دوام کے تصورات عنقا ہو گئے ہیں؟ پس جدیدیا' اس سوال کو غیر متعلق قرار دے کر مسترد کرے گا مگر اس سوال سے کیسے پیچھا چھڑائے گا کہ تمام متون (Texts) کیوں زندہ نہیں رہے ہیں یا

رہتے ہیں۔صرف وہی متون کیوں زندۂ و پائندہ رہتے ہیں جنہیں ہم شہ پارے کہتے ہیں۔

اگر مصنف محض کاتب یا منشی (scriptor) کی حیثیت رکھتا ہے (مثلاً آف گراماٹالوجی' کا تب ژاک دریدا) تو اسے بحیثیت وسیلہ (Medium) کے کون استعمال کرتا ہے؟ جواب ہوگا' زبان۔کیا اس کا مطلب یہ ہے کہ مصنف ایک بے اختیار وسیلہ ہے' محض ایک بچہ جمورا؟

اور ہاں' اگر ہر چیز متن کا درجہ رکھتی ہے تو ادب --- تخلیقی ادب --- کا نشان امتیاز کیا ہے؟ تعریف وتعین (definition) کا مطلب ہوتا ہے چیزوں کو ایک دوسرے سے ممتاز کرنا' مناسب خطوط امتیاز کھینچنا اگر چہ وہ نا قابل تغیُّر قطعیت کے حامل نہ ہوں۔ تعریف وتعیُّن کا مطلب یہ نہیں ہوتا کہ امتیاز کے تمام خطوط محو کئے جائیں۔آخر ہمیں کیا پڑی ہے کہ بیٹھے بٹھائے چینی کے برتنوں کی دوکان میں بے لگام بیل کو دندناتا پھرتا چھوڑ دیں۔

اگر قاری خود مصنف ہے اس معنی میں کہ جو متن وہ پڑھتا ہے اسے وہ خود خلق کرتا ہے تو چونکہ آپ کے خیال میں مصنف معدوم ہو چکا ہے تو اس ایک مصنف کو زندہ رکھنے پر آپ بضد کیوں ہیں؟ واضح رہے کہ میں انہدام یا لاتشکیل سے کام نہیں لے رہا ہوں بلکہ طفلانہ --- بچگانہ نہیں' معصومانہ --- استعجاب اور استفسار سے کام لے رہا ہوں اُس بچے کا استعجاب و استفسار جس نے کہا تھا کہ راجہ ننگا ہے۔قاری کا خود مصنف ہونا کس طرح اس نظریۂ تنقید سے مختلف ہے جس کو ہم ردعمل قاری (Reader response theory) یا قاری اساس تنقید کے نام سے جانتے ہیں سوائے اس کے کہ پس جدید طریق نقد تمام توازن سے مُبرّی ہے۔

اگر پس ساختیاتی تنقیدی بصیرتوں کو ژاک لاکان کی نفسیاتی بصیرتوں کے ساتھ ملا کر دیکھیں اور دونوں کا باہم گہرا تعلق ہے تو ہر قاری کسی متن (Text) کا مطالعہ کرتے ہوئے خود اپنے نامعلوم امراض کی شبیہہ دریافت کرتا ہے گویا متن ایک ایسا آئینہ ہے جس

میں قاری کو خود اپنا عکس نظر آتا ہے۔ کیا اس کا مطلب یہ ہے کہ پڑھنا دراصل ایک نرگسی عمل (Narcissistic activity) ہے یا پھر جیمز اسٹریچی کے الفاظ میں آنکھوں کے راستے سے غذائے مطلوبہ حاصل کرنے کا عمل۔

لاچارگی اور مایوسی میں اگر آدمی بوکھلاہٹ پر اتر آئے تو اسے معذور سمجھنا چاہیے اس لیے کہ بے بسی میں آدمی کر بھی کیا سکتا ہے مگر بوکھلاہٹ میں اگر آدمی سچائی، حقیقت، معانی، علم--- سب کی دھجیاں بکھیر دے تو بھلا اس کی معذرت کیسے کی جا سکتی۔ یہ تو مجنونانہ خود اذیتی (mad masochism) ہے کشمیری کا ایک لطیفہ ہے کہ کسی صاحب کا سر چھت سے ٹکرا گیا اس لیے کہ چھت نیچی تھی۔ اس نے بوکھلاہٹ میں چھت کو اس زور سے دانتوں سے کاٹا کہ دانت ٹوٹ گئے۔ پس جدید انسان مطلب و معانی کے تمام مدارج سے اپنا رشتہ منقطع کر کے انتشارِ فکر کے دوزخ میں پہنچ گیا ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ بیسویں صدی کے عظیم انگریزی شاعر ڈبلیو۔ بی۔ ییٹس نے بہت پہلے اپنی چشمِ تصور سے یہ بھیانک منظر دیکھ لیا تھا:

Turning and turning in the widening gyre
The falcon cannot hear the falconer;
Things fall apart; the centre cannot hold;
Mere anarchy is loosed upon the world.

(Yeats 1933:210)

پس جدید تنقیدی رویہ کو ہم لایعنی اور مہمل (absurdist) طرزِ نقد کا نام دے سکتے مگر یہ ایک قدم اس سے بھی آگے جاتا ہے۔ مثلاً اگر آپ پس جدیدیت کے سامنے ایک مہمل ٹیکسٹ رکھتے ہیں تو یہ فوراً اس کے بطن سے، یعنی بے معنیت کے بطن سے معنی برآمد کرنے کی سعیِ لاحاصل میں مگن ہو جاتی ہے۔ یہ تو بڑی ہی کڑوی ستم ظریفی ہے۔ آپ اگر یہ کہتے ہیں کہ دو اور دو چار ہوتے ہیں تو جواب ملے گا کہ ثابت کیا جا سکتا ہے کہ دو اور دو پانچ ہوتے

ہیں۔ آپ واپس مڑ کر التماس کرتے ہیں کہ "جی ہاں دو اور دو پانچ ہوتے ہیں" تو جھٹ سے جواب ملتا ہے۔ "نہیں جناب، دو اور دو چار کی حقیقت تو مسلمہ ہے" آپ مودبانہ گزارش کرتے ہیں "آپ تو مسلمات کو تسلیم ہی نہیں کرتے۔" ادھر سے جواب یا صواب ملتا ہے "تو کیا ہوا۔ ضرورت پڑے تو ہم جو پیمانہ چاہیں استعمال کر سکتے ہیں"۔

لفظ میں معنی کی تہیں اور ارتسامات (traces) بہت خوب اور ہر حیثیت سے مسلم لیکن الفاظ کا استعمال کرتے ہوئے اگر ایک مصنف کے ذہن میں یہ تمام ارتسامات یا ان میں بیشتر شعوری طور پر مستحضر نہ ہوں سوائے ان کے جو اس کے مفیدِ مطلب ہوں تو آپ کے نظریۂ ارتسام کا کیا ہوگا؟ یہ بھی ہو سکتا ہے کہ کوئی مصنف لفظ کو ایسے معنوں میں استعمال کر رہا ہو جو اسی کے ساتھ مخصوص ہوں۔ اگر آپ اس سے یہ حق چھین لیں تو آپ کا نظریہ ارتسام سازی (trace formation) دھڑام سے نیچے گرے گا:

لو آپ اپنے دام میں صیاد آ گیا

اور ذرا یہ بتانے کی بھی زحمت گوارا کریں کہ مرکوز بہ نطق (Logocentric) اور مرکوز بہ تحریر (Graphocentric) میں اصولاً کونسا فرق ہے جب تک کہ مرکز کا وجود مسلّم ہے۔ آپ تو مرکز وجود ہی کے منکر ہیں اور اگر تمام نظام ہائے توجیہہ مشکوک ہیں تو اس کلیے سے پس جدید نظامِ توجیہہ کو کیونکر مستثنیٰ کیا جا سکتا ہے؟

پس جدیدیت کے بے نشان صحرا میں کبھی کبھی ایسا گمان ہوتا ہے کہ ہم کسی پاگل خانے میں پہنچ گئے ہیں جہاں بے شمار پاگلوں کو آزاد چھوڑ دیا گیا ہے کہ جیسے چاہیں، حکمت و دانائی کے خزینوں پر قابض ہو جائیں۔ ایک طرف حال یہ ہے کہ افسانوی ادب کے مصنف کے بارے میں بھی یہ کہا جاتا ہے کہ وہ اسی طرح موت سے ہمکنار ہوا ہے جیسے کہ نیٹشے کی کائنات کا خدا۔ دوسری طرف تاریخ پر لکھی گئی کتابوں کے مصنفین کو زندہ کیا جاتا ہے اس لیے کہ تاریخ کو تخّیل کی کارفرمائی اور افسانوی ادب کی ایک صنف کی طرح دیکھا جاتا ہے۔ حاصل = صفر

جیسا کہ اوپر اشارہ کیا گیا پس جدید تنقیدی نظریہ ہمیں کوئی ایسا معیارِ نقد فراہم نہیں کرتا جس سے تخلیقی ادب کی تعینِ قدر کی جائے۔ ہر شے ایک متن (Text) ہے اور ہر پڑھنے والا بیک وقت مصنف، مفسر، شارح اور آزاد کھلاڑی ہے۔ لغو اور بیہودہ تحریر کی بھی وہی حیثیت اور قیمت ہے جو انتہائی پُر مغز، بامعنی اور اعلیٰ ادبی شہ پارے کی ہے۔ بارتھ کا قاریانہ متن (readerly text) اور مصنفانہ متن (writerly text) میں امتیاز کرنا ایک سعی بعد از وقت اور تلافیِ مافات کے قبیل کی کوشش ہے مگر یہ اس قدر مبہم اور خود سرانہ (arbitrary) ہے کہ اس سے ہمیں درپیش مشکل کا حل ڈھونڈنے میں کوئی مدد نہیں ملتی جب تک کہ ہم اسے اس مطلب پر محمول نہ کریں کہ بارتھ اب اپنے ہی وضع کردہ اس امتیاز پر خطِ تنسیخ پھیر رہا ہے جو اس نے متن (text) اور کام (work) میں روا رکھا تھا۔ ایک طرف یہ دعویٰ کیا جاتا ہے کہ ہمہ گیر اور کلیاتی نظام ہائے توجیہہ کو رد کرنے سے تکثیریت (Pluralism) کو فروغ ملے گا کیونکہ چھوٹے چھوٹے توجیہی نظاموں (small narratives) کو قدم جمانے کے لیے جگہ ملے گی۔ یہ لیوتارڈ صاحب کی رعایت ہے۔ بادری لا دسرے سے ہی تمام نظام ہائے توجیہہ کو مسترد کرتا ہے۔ اگر یہ مان بھی لیا جائے کہ پس جدیدیت ایک نوع کی تکثیریت کے لیے موقعہ فراہم کرتی ہے پھر بھی یہ تکثیریت منفی قسم کی ہے۔ ایک ایسا ذہنی انتشار کہ جس کی رو سے تخلیقِ آدم کے متعلق ڈارون کا نظریۂ حیاتیاتی ارتقاء۔ خان ڈنکنہائم کی یہ افسانہ طرازی کہ کسی زمانے میں ہمارے سیارے پر سبز رنگ کے چھوٹے چھوٹے آدمی خلا سے اتر آئے تھے اور آدم کی خصوصی تخلیق کا عقیدہ سب یکساں طور پر معتبر ہیں۔ آخری تجزیے میں پس جدیدیت کے نزدیک معنی (sense) اور بیہودگی (non- sense) دونوں متون ہیں اور دونوں یکساں اہمیت کے حامل ۔ای۔ ایم فوسٹر نے اپنے گرانقدر ناول 'A passage to India' میں مارابار غاروں والے باب میں فناء و نیستی کا جو خوفناک منظر پیش کیا ہے اس کی تفصیل کچھ اس طرح سے میرے مفیدِ مطلب ہے کہ اسے دیکھ کر ایک پس جدید یا بھی

آفاقی اور عالمگیر ادب اور لغو اور لایعنی خامہ فرسائی میں امتیاز کرنے پر مجبور ہو سکتا ہے۔ اس لیے میں ۸۰ سال پہلے لکھے گئے فوسٹر کے الفاظ مستعار لیتا ہوں:۔

"whatever is said , the same monotonous noise replies, and quivers up and down the walls untill it is absorbed into the roof. 'Bouns' is the sound as far as the human alphabet can express it, or 'bou-oum' or 'ou-boum',---- utterly dull. Hope, politeness, the blowing of a nose, the squeak of a boot, all produce 'boum'.

(Forster 1936 : 145)

ایک اور اقتباس:

"Pathos, piety, courage - they exist but are identical, and so is filth. Everything exists, nothing has value.' if one had spoken vileness in that place , or quoted lofty poetry, the comment would have been the same.

(Ibid : 147)

حق یہ ہے کہ پس جدیدیت کے دائرے میں ادب کی قدر و قیمت کے مسئلے کے لیے کوئی گنجائش ہی نہیں نکلتی حالانکہ مشرق و مغرب کا پورا ذخیرۂ نقد' ہمیشہ اسی اہم سوال میں الجھا رہا ہے۔ جب سے ارسطو نے اپنے نظریۂ تطہیر (Catharsis) کے ذریعے افلاطون کے تخلیقی ادب پر اعتراضات کا جواب دیا یہ مسئلہ ہر بڑے ناقدِ ادب کی توجہ کا مرکز رہا ہے۔ خود افلاطون ادب کی تاثیر' طاقت اور قدر و قیمت کا قائل تھا اگر چہ اس کے نزدیک ادب بحیثیت مجموعی علمی اور اخلاقی نقطہ ہائے نظر سے مضرت رساں ہے نہ کہ نفع بخش۔ پس جدید نقطۂ نگاہ یہ ہے کہ ادب خود اپنا جواز ہے اس لیے یہ اپنے وجود و قیام کے لیے اپنے سے بالاتر کسی نظام توجیہہ (metanarrative) کا محتاج نہیں۔ ایسے کسی بالاتر نظام توجیہہ

کا پس جدید نقطہ نگاہ سے بہر کیف کوئی وجود ہے ہی نہیں۔ ادب کا ادب سے الگ کوئی مقصد و مدعا نہیں' اس کا مقصد صرف اس کا وجود ہے۔ بعینہٖ یہی وہ چیز ہے جو میرے اندر' مزاجِ مشرق کے حامل انسان کے اندر' زبردست احساس کراہت پیدا کرتی ہے۔ میرے لیے یہ ممکن ہی نہیں کہ تمام حسب و نسب سے مبرا' مادر پدر آزاد کسی شے کے ساتھ مصالحت کرسکوں۔ میرا تو یقین ہے کہ ہم میں سے ہر کسی کو پورے شعور کے ساتھ یہ انتخاب کرنا ہے اس لیے کہ یہ کوئی تفننِ طبع کے نوع کا کوئی اکیڈیمک معاملہ نہیں بلکہ اس کا ہماری زندگی کے ساتھ گہرا تعلق ہے۔ پس ساختیات کو گلے لگانے سے پہلے جے' ہلس۔ ملر نے یہ پتے کی بات کہی تھی:

> "A critic must choose either the tradition of presence or the tradition of defferance, for their assumptions about language, about literature, about history, and about the mind both cannot be made compatible."
>
> (Leitch 1983 : 49)

> ''ایک ناقدِ ادب کے لیے لابدی ہے کہ وہ دو روایتوں میں سے کسی ایک کا انتخاب کرے۔ سکونِ وجود یا اضطرابِ تلوّن اس لیے کہ زبان' ادب' تاریخ اور ذہن انسانی کے بارے میں دونوں کے مزعومات و مفروضات میں تطابق قائم کرنا ممکن نہیں''۔

رولاں بارتھ اس سے زیادہ صفائی اور صراحت کے ساتھ کہتا ہے کہ یہ انتخاب دراصل عدم انتشار اور انتشار کے درمیان ہے:

> "To refuse to fix meaning is, in the end, to refuse God and his hypostases---reason, science , law."
>
> (Ibid : 104)

''معنی کی موجودگی اور معنی کی تلاش سے انکار دراصل خدا اور ان مبادی کا انکار ہے جن پر تصور خدا قائم ہے یعنی عقل، سائنس اور قانون''۔

اِنَّا لِلّٰہِ وَ اِنَّا اِلَیہِ راجعُون۔

ہمارے یہاں پس جدید طرز نقد کو گلے لگانے والے یا تو مغالطے کا شکار ہیں یا پھر مغرب کے نام نہاد سیکولر ہیومنسٹ فکر سے اس طرح وابستہ ہو چکے ہیں کہ یہ جہاں بھی جائے وہ غلامانہ تابعداری کے ساتھ ادھر ہی کا رخ کرتے ہیں۔ کل کو اگر یہ فکر ترقی کرتے کرتے خود اپنے آپ کو مسترد کرتی ہے تو یہ اس استرداد کو بھی بسر وچشم قبول کریں گے۔

معانی اور عدم معانی سے قطع نظر، کسی نظام توجیہہ کے وجود و عدمِ وجود سے قطع نظر پس جدید طرزِ نقد میں خود فن پارے کا وجود ہی پہلا شکار (casualty) بن جاتا ہے چاہے یہ فن پارہ کوئی لغو اور لایعنی متن (text) ہی کیوں نہ ہو۔ ہر طرز نقد کی اپنی قوت اور کمزوری ہوتی ہے اور ہر طرز نقد اس وقت جائز اور قابل قدر ہے جب تک کہ یہ ہمیں فن پارے کے قریب لے جائے اس کے عرفان میں ہماری مدد کرے اور اس سے ہمیں جذبہ و احساس کی بیداری اور زندگی کے لیے فیضان حاصل کرنے کے قابل بنائے۔ پس جدید تنقیدوں کا حال تو یہ ہے ان کا آغاز ہی فن پارے سے گریز سے ہوتا ہے۔ وہ تو فن پارے کو لفظی بازیگری کی ایک بے انت دنیا میں چھلانگ مارنے کے لیے (springboard) کی حیثیت سے استعمال کرتی ہیں اور یہ لفظی بازیگری اپنا مقصد آپ ہے، کسی مقصد کا ذریعہ نہیں چاہے وہ مقصد فن پارے کی تفہیم، اس کا تجزیہ یا اس کی تعین قدر ہی کیوں نہ ہو۔

میری یہ بحث ایک عملی تنقیدی نمونے کے بغیر نامکمل اور تشنہ رہے گی اس لیے میں اپنے معروضات کے آخر پر اپنی اور آپ کی ایک نہایت ہی پسندیدہ نظم کو دو طرح سے دیکھنے کی کوشش کروں گا۔ پہلے اُس طرح جس طرح ہم آپ شاعری سے محظوظ ہوتے ہیں اور اس سے ایک نئی زندگی کا فیضان حاصل کرتے ہیں اور پھر پس جدید طرز نقد و مطالعہ کے زاویے سے اس اعتذار کے ساتھ کہ میں نہ تو اس میدان کا مرد ہوں اور نہ ہونا چاہتا ہوں۔

یہ میدان اپنے ہی مردانِ کار کو مبارک ہو۔ میں نے اس غرض کے لیے جس نظم کا انتخاب کیا ہے وہ ہے فیض کی مختصر مگر عظیم نظم 'یاد' :

دشتِ تنہائی میں اے جان جہاں لرزاں ہیں
تیری آواز کے سائے، ترے ہونٹوں کے سراب
دشتِ تنہائی میں دوری کے خس و خاک تلے
کھِل رہے ہیں ترے پہلو کے سمن اور گلاب
اٹھ رہی ہے کہیں قربت سے تری سانس کی آنچ
اپنی خوشبو میں سلگتی ہوئی مدہم، مدہم
دور افق پار چمکتی ہوئی قطرہ قطرہ
گر رہی ہے تری دلدار نظر کی شبنم
اس قدر پیار سے اے جان جہاں رکھا ہے
دل کے رخسار پہ اس وقت تری یاد نے ہات
یوں گماں ہوتا ہے، گرچہ ہے ابھی صبح فراق
ڈھل گیا ہجر کا دن آ بھی گئی وصل کی رات

(فیض ۱۹۵۳۔ ۱۰۷۔ ۱۰۸)

فیض کی یہ نظم جدائی کے کرب اور محبوب کی حسین یاد کے وسیلے سے کرب سے نجات کا دلکش تخلیقی اظہار ہے۔ چونکہ یادِ حبیب بحیثیتِ وسیلۂ نجات اس نظم کا مرکزی نقطہ ہے اس لیے بجا طور پر اس کے لیے 'یاد' کا عنوان اختیار کیا گیا ہے۔ جدائی اگر دشت خموشاں ہے تو اس کی مہیب خاموشی کو توڑنے کے لیے محبوب کی آواز کے حسین سائے حرکت میں آتے ہیں۔ اگر یہ تپتا ہوا ریگزار ہے تو محبوب کے ہونٹوں کی یاد سراب کی طرح جھلملانے لگتی ہے اور فراق کے مارے عاشق کی ڈھارس بندھا لیتی ہے۔ تنہائی کا دشت اگر خس و خاشاک کا انبار ہے تو اسی کے بطن سے محبوب کے پہلو کی یاد سمن اور گلاب کے پھول کھلا دیتی ہے۔ پھول ویسے

بھی خس وخاک ہی سے نمودار ہوتا ہے اور حسن قبح ہی کی کوکھ سے جنم لیتا ہے:

کہ آب چشمۂ حیواں درونِ تاریکی ست

شاعر کو محبوب کی یاد کے توسط سے اس کے سانسوں کی گرمی محسوس ہونے لگتی ہے جو چاروں طرف خوشبوؤں کے ڈھیر بکھیر دیتی ہے اسے اپنے وجود کی گہرائیوں میں اس شبنم کی ٹھنڈک بھی محسوس ہوتی ہے جو دور' افق کے اُس پار محبوب کی نظروں سے چمکتی ہوئی' قطرہ قطرہ گر رہی ہے۔ یہ ہے نظم کا نقطۂ عروج۔

اس قدر پیار سے اے جان جہاں رکھا ہے
دل کے رخسار پہ اس وقت تری یاد نے ہات
یوں گماں ہوتا ہے گرچہ ہے ابھی صبح فراق
ڈھل گیا ہجر کا دن آ بھی گئی وصل کی رات

یوں یاد ہجر کو وصل میں مبدل کر دیتی ہے۔ آپ 'یاد' کو شاعری کی علامت (symbol) کے طور پر لیجیے تو اس کی اصل قدر و قیمت یہی ہے کہ یہ ہمیں زندگی پر ایمان لانا سکھاتی ہے' زندگی کی تلخیوں کو گوارا کرنا سکھاتی ہے۔ زندگی کو گلے لگانا اور اس سے پیار کرنا سکھاتی ہے۔ یہ مختصراً وہ فیضانیجو مجھے اس نظم سے حاصل ہوتا ہے اور یہ فیض کا عام رجائی رجحان ہے:

یادِ غزال چشماں' ذکر سمن عذاراں
جب چاہا کرلیا ہے' کنجِ قفس بہاراں

(ایضاً۔۱۰۹)

اب دیکھ لیجیے کہ پس جدید طرزِ نقد اس نظم کا پوسٹ مارٹم کس طرح کرے گا۔

فیض کی نظم 'یاد' دراصل ایک اعترافِ شکست ہے۔ کسی کی یاد لغوی حیثیت سے بھی اور علامتی حیثیت سے بھی ایک ڈھکوسلا ہے۔ نظم کا کلیدی نقطہ ہے 'تنہائی' جس سے عہدہ برآ ہونے کے لیے شاعر کھلونوں کی تلاش میں ہے۔ آواز کے سائے؟ بھلا آوازوں کے بھی کہیں سائے ہوتے ہیں۔ ہونٹوں کے سراب کی ترکیب غیر شعوری طور پر شاعر کی

پوشیدہ نفسیات کی غمازی کرتی ہے۔ سراب آخر سراب ہے اس سے بھلا کیا توقع کی جا سکتی ہے۔ آگے کے شعر اور اس کے بعد کے اشعار میں 'خس وخاک' ہی حقیقت ہے باقی سب۔ سمن اور گلاب' سانسوں کی آنچ' نظر کی شبنم۔ سراب کے قبیل کی چیزیں ہیں۔ 'گرچہ ہے ابھی صبح فراق' حقیقت حال کی صحیح تعبیر ہے۔ 'گرچہ' دل بہلائی کے لیے استعمال کیا گیا ہے۔ اصل حقیقت فراق کا تلخ دن ہے اور زندگی کی دل شکن آزمائشیں۔ اس لیے نظم کی لے رُجائی نہیں 'قنوطی' ہے جسے آپ چاہیں تو حقیقت پسندانہ (realistic) بھی کہہ سکتے ہیں۔

یہ نمونے کی خاطر نظم کا بس ایک قسم کا پس جدیدی مطالعہ ہے۔ آپ کئی اور طرح سے بھی اسے تختۂ مشقِ مطالعۂ پس جدیدی بنا سکتے ہیں۔ اس لئے کہ پوسٹ ماڈرن طرز مطالعہ کوئی متعین چیز تو ہے نہیں بس کُھل کھیلنے کا نام ہے۔ یہ شخص بہ شخص بدلتا ہے' ایک ہی شخص کے ایک ہی فن پارے کے دو مطالعے مختلف اور متضاد ہو سکتے ہیں۔ اس معنی میں نہیں کہ ہر نیا مطالعہ معنی کی کوئی نئی جہت سامنے لاتا ہے (معنی کا سوال تو اٹھتا ہی نہیں) بلکہ اس معنی میں کہ ہر نئے مطالعہ میں آپ معنی سے بھاگنے کا نیا گُر وضع کر لیتے ہیں۔ اس طرز نقد کے برتنے میں صرف ایک شرط ملحوظ رہنی چاہیے اور وہ یہ ر پورٹ ماڈرن تمسخر و استہزاء کا دامن کہیں ہاتھ سے نہ چھوٹنے پائے۔ فانؔی مرحوم سے معذرت اور تصرف کی اجازت کے ساتھ:

اک معمہؔ ہے سمجھنے کا نہ سمجھانے کا
پوسٹ ماڈرن کیا ہے' خواب ہے دیوانے کا

اس کے بعد سوائے خاموشی کے کیا باقی رہ جاتا ہے۔ شیکسپئر کے الفاظ میں The rest is silence اور اقبالؔ

خموشی گفتگو ہے بے زبانی ہے زباں میری

☆☆☆

حواشی

۱۔ کچھ لوگ پس جدیدیت کو زمانی اعتبارات سے دیکھنے کے روادار نہیں لیکن اسے زمانی علاقے سے بالکل ہی جدا کرنا درست نہیں ہوگا اگر چہ امریکی ماہرِ فنِ تعمیر' چارلس جنکس (Charles Jencks) کی طرح یہ دعویٰ کرنا بھی بے جا ہوگا کہ پس جدیدیت کا آغاز ۱۵ جولائی ۱۹۷۲ء کو اس وقت ہوا تھا جب سینٹ لُوئس مسوری میں پروٹ ایگو تعمیراتی اسکیم کو ایک منصوبہ بند دھماکے سے مسمار کیا گیا تھا۔ عظیم تاریخی واقعات اچانک حادثاتی طور پر رونما نہیں ہوتے بلکہ ایک ارتقائی عمل کے نتیجے میں ظہور پذیر ہوتے ہیں۔ چارلس جنکس کے نقطۂ نظر کے مقابلے میں دوسری انتہا ہے اہاب حسن کی ولیم بلیک' مارکوئی ڈی سے' اور آخری دور کے جیمز جوائس کے یہاں پس جدید عناصر کی تلاش اور امبرا ایکو کا یہ دعویٰ کہ پس جدیدیت ایک ایسی طرزِ تعبیر ہے جو ہر زمانے میں موجود ہوتی ہے۔

۲۔ مغربی تاریخ کی یہ تعبیر شاید سب کے لیے قابلِ قبول نہ ہو۔ کہا جاسکتا ہے کہ اس بدیہی حقیقت کو کس طرح نظر انداز کیا جاسکتا ہے کہ یونانی اور رومی دورِ تاریخ اور مابعد نشاۃ ثانیہ مغرب میں عہدِ وسطیٰ کا عیسائی دور حائل ہے اس کا جواب خود مغربی سوچ نے عہدِ وسطیٰ کو عہدِ مظلمہ (Dark Ages) کہہ کر دیا ہے۔ جس کا مطلب یہ ہے کہ یہ عہد فی الاصل قدیم یونان وروما اور جدید مغرب کے بیچ میں ایک غیر متعلق اور غیر ضروری وقفہ تھا۔

۳۔ ایک اور حاملِ جواز نقطۂ نگاہ یہ کہ پس جدیدیت نہ تو کوئی فکری بغاوت ہے اور نہ فکرِ مغرب کے مقابلے میں کسی بنیادی انفصال (Departure) کی نشاندہی۔

چنانچہ ضیاء الدین سردار لکھتے ہیں:

''جیسا کہ ہیبر ماس نے کہا ہے جدیدیت کا مقصد ہے سائنس، اخلاقیات، فن اور ادب کو ان کی داخلی منطق کے مطابق پروان چڑھانا۔ پس جدیدیت نے اس بات پر زور دے کر کہ ہر فن خالص اور ہر تہذیب قائم بالذات ہے، جدیدیت کو اپنے منطقی اختتام تک پہنچایا ہے۔ پس جدیدیت بظاہر کلی اور ہمہ گیر توجیہی نظاموں کو مسمار کرتی نظر آتی ہے چاہے وہ عقل اور سائنس ہو، مذہب اور روایت ہو یا مارکسزم جیسے نظریات ہوں۔ مگر حق یہ ہے کہ پس جدیدیت صرف ایک ہی نظام توجیہہ کے حق میں ہے اور وہ ہے آزاد مشرب سیکولرزم۔ بورژوا لبرل سیکولرزم کی چھتر چھایا ہی میں دوسرے نظریات و خیالات کو جینے کا مساوی حق ملتا ہے۔

(اوریئنٹلزم: بکنگ ہم یو۔کے: اوپن یونیورسٹی پریس، جنوبی ایشیا ایڈیشن، وِوا، نئی دہلی ۲۰۰۲، ص ۹۱)

حوالہ جات:

۱۔ احمد۔ اکبر۔ ایس Postmodernism and Islam 1993 ہارمنڈس ورتھ انگلینڈ۔ پینگوِن

۲۔ فیض احمد فیض ۱۹۵۳ 'دست صبا' دہلی سنٹرل بک ڈپو اردو بازار

۳۔ فوسٹر۔ ای۔ ایم ۱۹۳۶ A Passage to India ہارمنڈس ورتھ انگلینڈ۔ پینگوِن

۴۔ اقبال، محمد ۱۹۷۵ کلیاتِ اقبال (اردو) علی گڑھ۔ ایجوکیشنل بک ہاؤس

۵۔ لیچ، ونسینٹ۔ بی ۱۹۸۳ Deconstuctive Criticism: An Advanced Introduction لندن ہچن سن اینڈ کمپنی

۶۔ سردار ضیاء الدین ۲۰۰۲ Orientalism بکنگ ہم، یو۔کے اوپن یونیورسٹی

پریس جنوبی ایشیاء ایڈیشن، ۱۹۹۰ء۔ نئی دہلی

۷۔ ورڈز ورتھ، ولیم ۱۹۳۶ Poetical Works ed. E. de Selincourt آکسفورڈ

۸۔ ییٹس۔ ڈبلیو۔ بی The collected poems of W. B Yeats لندن۔ میکملن اینڈ کمپنی۔

☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆

پروفیسر حامدی کاشمیری

متن اور معنی

متن میں معنی کی نوعیت اور عمل آوری پر توجہ کرنے سے قبل اس بات کا ذکر کرنا مناسب ہے کہ علوم انسانیہ ہوں یا سائنسی علوم، یہ بنیادی طور پر انسان کے ان ذہنی، فکری، جذباتی اور روحانی عوامل و محرکات سے تعلق رکھتے ہیں، جو زندگی اور اس کی معنویت کا شعور پیدا کرنے میں اپنا کردار ادا کرتے ہیں، اس لیے سماجی اور ثقافتی زندگی میں ان کی معنویت افروزی مسلم ہے، جہاں تک ادب کا تعلق ہے، جو علوم انسانیہ کا ہی مخصوص شعبہ ہے، وہ اپنی تمام تر فرضیت اور داخلیت، جو اس کا وصف ذاتی ہے، کے باوجود اپنے ضابطوں کے تحت حقیقت کی آگہی کو ممکن بناتا ہے اور معنی یابی کی جانب سفر کرتا ہے، جوناتھن کلر نے صحیح کہا ہے کہ "معنی اور ساخت ادبی تصانیف کی خاصیتیں ہیں"۔

ادب میں معنی کی تعین کا مسئلہ ہر زمانے میں، خاصکر گزشتہ چالیس برسوں میں ادبی تنقید کا ایک اہم موضوع رہا ہے اور اس کی مختلف تاویلیں کی جاتی رہی ہیں۔ یہ مسئلہ بہرحال اتنا سادہ اور یک رخا نہیں ہے، جتنا کہ تاریخی تنقید نے اور اس کے بعد ہیئتی تنقید اور پھر ساختیاتی تنقید نے اسے ظاہر کیا ہے، تاریخی تنقید، جس میں مارکسی تنقید کو بھی

شامل کیا جاسکتا ہے، مصنف کے زاویۂ نظر کے مطابق زندگی اور عصر کے حالات کی توضیحی پیش کش کو اپنا مقصد بناتی ہے، ہیئتی تنقید نے روسی فارملزم کی مانند متن سے موضوعیت (Content) کو کالعدم کر کے اس کے ہیئتی نظام کا تجزیہ کرنے سے مصنف کے اخراج کا موقف اختیار کیا اور ہیئتی ولسانی عناصر کے تجزیے کو اخذ معنی کے حربے کے طور پر استعمال کیا، ساختیاتی اور پس ساختیاتی تنقید نے ساسیئر کے نظریۂ لسان سے استفادہ کر کے ادب کو لسانی نشانات کا سسٹم قرار دیا، اس سے ادب کی تاثراتی تاویلات کے برعکس اس کی معروضی توجیہہ کے لیے راستہ ہموار ہوگیا، چنانچہ بارتھ اور دریدا نے مصنف کے معنی یا وحدانی معنی کو رد کر کے متن کے کثیر المعنی ہونے پر زور دیا، قاری اساس تنقید کے موئیدین یعنی ایزر، سٹینلے فش اور رفائیٹر اور دوسروں نے متن کا رشتہ مصنف کے بجائے قاری سے جوڑ دیا۔ یہ قاری کی قرأت ہی ہے، جو متن کے لسانی نظام کو بامعنی بناتی ہے، قاری اساس تنقید نے قرأت کے حوالے سے قاری کے ثقافتی پس منظر، لسانی اہلیت اوادبی شعور کے متن میں درآنے، یا اس سے متاثر ہونے یا اس پر حاوی ہونے کے نتیجے میں معنی یابی کے توسیع پذیر عمل کو واضح کیا۔

یہ سارے تنقیدی نظریے من حیث المجموع طریق کار کے اختلاف کو روا رکھنے کے باوجود متن سے بلاواسطہ استخراج معنی کی وکالت کرنے پر مصر رہے، یہ ضرور ہے کہ ساختیاتی تنقید، ہیئتی تنقید (جو متن کے الفاظ کے لغوی معانی یا ان کے ابہام سے پیدا ہونے والے معانی سے سروکار رکھتی ہے) کے علی الرغم زبان کے موافق اور مخالف عناصر کے تعمل سے معنی آفرینی پر زور دیتی رہی، یہاں تک کہ بعض نقادوں مثلاً سٹینلے فش یا کلر نے لسانی نظام کو ہی براہ راست معنی بکنار قرار دینے کے بجائے اس کے روایتی آداب کے تحت موثر اور بالواسطہ کارکردگی کی اہمیت کو تسلیم کیا اور اسے معنی کا وسیلہ قرار دیا، سٹینلے فش کا کہنا ہے کہ ''یہ پوچھنے کے بجائے'' کہ ''یہ جملہ کیا معنی رکھتا ہے؟'' ''یہ پوچھنا چاہیے'' کہ ''یہ جملہ کیا کرتا ہے؟'' اس سے بادی النظر میں یہ معلوم ہوتا ہے کہ وہ متن میں لسانی عمل کو معنی پر فوقیت دیتا

ہے، لیکن ایسا نہیں ہے، وہ اپنے موقف کی وضاحت کرتے ہوئے معنی خیزی ہی کو پیش نظر رکھ کر قاری کے Responses کے تجزیاتی عمل کو پیش کرتا ہے:

"......analysis of the developing responses of the reader in relation to the words as they succeed one another in time"

(Affective Stylistics P. 126)

کُلر نے بھی کچھ ایسا ہی کیا ہے، اس نے ساختیاتی تجزیے کو راست معنی خیزی کا باعث قرار نہیں دیا، اس نے معنی کی نشاندہی سے قبل لسانی عمل سے پیدا ہونیوالے اثرات (Effects) پر زور دیا، چنانچہ اپنی تصنیف Structural Poetics میں اس نے "Effects" کا بار بار ذکر کیا ہے، کتاب کے صفحہ نمبر 117 کے ایک ہی پیراگراف میں اس نے لفظ "Effects" کا سات بار ذکر کیا ہے، وہ effects کے effects کی وضاحت کرنے کے بجائے تنقید کے لیے معنی کے حوالے سے ہی ہیئتی عناصر کے تجزیے پر زور دیتا رہا، وہ لکھتا ہے:-

"Criticism in this century may be seen as an attempt to increase the formal features that can be made relevant and to find ways of analysing their effects in terms of meaning"

(Structural Poetics P. 179)

ظاہر ہے کلر متن میں ہیئتی عناصر کے توسط سے پیدا ہونے والے effects پر زور دینے کے باوجود effects کو معنی سے الگ نہیں کرتا، بلکہ ان کو معنی سے ہم رشتہ کرتا ہے، اور بات پایان کار معنی خیزی تک ہی پہنچتی ہے، اس کے برعکس ایزر کہتا ہے کہ "معنی شے نہیں، جس کی تعریف قائم ہو سکے، یعنی اثر ہے، جس کا فقط تجربہ کیا جا سکتا ہے"۔

بہر کیف، میرے خیال میں پس ساختیاتی تنقید ہو یا مظہریت ہو یا ریڈر رسپانس کریٹی سزم، ان سے معنی کے نظریے کے حوالے سے اختلاف کا ایک نمایاں پہلو موجود ہے،

جس کی وضاحت آگے چل کر کی جائے گی' یہاں میں اس بات کا ذکر کرنا ضروری سمجھتا ہوں کہ متذکرہ نظریات کے جس پہلو کی وضاحت کرنا مقصود ہے' اسے ان کے معنی کی اہمیت کو تسلیم کرنے کے نظریے کا قطعی استرداد قرار دینا درست نہیں' میرا اختلاف ان کے نظریۂ معنی سے نہیں' بلکہ متن کو اپنی اصلی خاصیت سے بیگانہ کر کے اسے معنی کا بدل قرار دینے کے طریق کار سے ہے۔

یہ بات ظاہر ہے کہ مروجہ نظریات کے طریق ہائے کار کی تان بالآخر معنی کی نشاندہی پر ہی ٹوٹتی ہے' چنانچہ فن پارے کا تجزیہ کرتے ہوئے اس کے لسانی عمل سے فوری طور پر جزواً یا کلیتاً معنی کی تعین پر زور دیا جاتا ہے۔ الفاظ کے رشتوں کی بات ہو' یا ان کے علامتی اور استعاراتی برتاؤ کی' اِن کی انسلاکیت کا ذکر ہو' قول محال' طنز' تناؤ' یا اوقاف کی موجودگی کا' اس سے بہر صورت معنی خیزی کا کام لیا جاتا ہے' یہ صحیح ہے کہ ساختیاتی تنقید نے مصنف کے معنی یا وحدانی معنی یا عاید کردہ معنی کو رد کیا' اور تکثیر معنی کے لیے راستہ ہموار کیا' یہ متن کے معنی کے حوالے سے ایک اہم پیش رفت ضرور ہے' تاہم بغور دیکھا جائے تو یہ بھی گھوم پھر کے اور مختلف طریقے آزما کے متن کو معنی کے مترادف قرار دینے کے عمل سے مختلف نہیں ہے۔

مغربی تنقید میں فن پارے میں ایک سے زاید معانی کی نشاندہی کا عمل نیا نہیں ہے' شیکسپیر کے ڈراموں کی تشریح و تعبیر اس کی مثال ہے' موجودہ صدی میں ایمپسن نے اس ضمن میں خاصا اہم کام کیا ہے' اردو میں ''ذو معنی'' اور ''پہلوداری'' کی اصطلاحیں یا کلام غالب کی تشریحات اس کا واضح ثبوت ہیں' میر نے شعر کو ''زلف سا پیچ دار'' کہہ کر اس کی پہلوداری کی جانب اشارہ کیا ہے' غالب نے خود شعر کو ''معنی آفرینی'' کے مماثل قرار دیا ہے' ''معنی آفرینی'' کی اصطلاح کسی ارادی معنی یا وحدانی معنی یا متعینہ معنی کے بجائے تکثیر معنی کی طرف اشارہ کرتی ہے اور قاری کی موجودیت کو لازمی ٹھہراتی ہے' کیونکہ معنی کی آفرینش کے لیے کسی فاعل یا قاری کی موجودگی لازمے کی حیثیت رکھتی ہے۔ تاہم پس ساختیاتی

تنقید کے حق میں یہ بات جاتی ہے کہ اس نے اپنے نظریات کو تاثریت اور داخلیت کے بجائے معروضیت اور استدلالیت پر استوار کرنے کی کوشش کی' تنقیدی عمل کی یہ تبدیلی اپنی اہمیت رکھتی ہے' کیونکہ یہ ادب کے ادراک و تفہیم کے لیے ایک معروضی بنیاد فراہم کرتی ہے۔

اگر متن کا تجزیہ اس غرض سے نہ کیا جائے کہ اس کے معنی کو نشان زد نہ کیا جائے تو اس کی غایت (End) کیا ہوگی' اس سوال پر توجہ کرنے سے ہمارا دھیان فوری طور پر فن کی نوعیت اور کارگزاری کی جانب مڑ جاتا ہے۔

فن ایک مخصوص اور منفرد ذہنی عمل ہے' اس میں دیگر شعبہ ہائے علم کے خلاف فنکار کی شخصیت اپنی کلیت اور جامعیت کے ساتھ عمل آرا ہوتی ہے' دیگر شعبہ ہائے علم جن میں سائنس کے علاوہ بشریات' فلسفہ' مذہب' تاریخ اور ثقافت شامل ہیں' اپنے مطالعاتی طریق کار اور نتائج فکر کے لیے معروضیت اور عقلیت پر انحصار رکھتے ہیں' جبکہ فن اصلاً داخلیت اور وجدان سے منسوب ہے' یونگ اسے لاشعوری الاصل قرار دیتا ہے' دیگر علوم کے مقابلے میں فن کی ماہیت تمام و کمال تخلیقی ہے' اس کی خصوصیت یہ ہے کہ یہ غیب' الہام یا باطن کے تصورات سے منسلک ہوتے ہوئے بھی اپنی توجیہہ کے لیے عقلی ادراک کو منہا نہیں کرتا' کیونکہ یہ ایک غیر معمولی فرد کے حوالے سے لاشعوری طور پر اس تخلیقی سرجوش سے ہم رشتہ ہو جاتا ہے جو کائناتی مظاہر و موجودات' یہاں تک کہ زمان و مکان کے بطن میں بھی' ازلی انرجی کے تخلیق کردہ نظام کے طور پر کارفرما ہے اور نت نئی شیئتی صورتوں میں نمود کرتا ہے۔ یہی کائناتی انرجی اپنے اصول و قواعد کے سسٹم کے تحت فن کی تخلیق کا محرک بنتی ہے اور اپنا جواز حاصل کرتی ہے۔

فنکار لسانی توسط سے اپنے دائرہ کار میں بنیادی طور پر ''نمود صور'' کا اہتمام کرتا ہے' اس سے اس کی اس ازلی تخلیقی اپج کی تشفی اور تکمیل ہوتی ہے جو اسے فطرت سے ودیعت ہوتی ہے اور جو اسے نابود کو بود کرنے کی تحریک دیتی ہے' اس طرح سے وہ کائناتی

نظام میں اپنی تخلیقی انرجی کو کام میں لاتے دیکھ کر اپنے ہونے کا اثبات کرتا ہے اور یوں اپنی ناگزیر نفسیاتی ضرورت کی تکمیل بھی کرتا ہے' چونکہ اس کا عمل محض ذاتی یا موضوعی ہو کر نہیں رہ جاتا' کیونکہ وہ فطرت یا کائنات کے دائرے کار میں آ جاتا ہے' اس لیے اس کا عمل اجتماعی منظوری کا حقدار ہو جاتا ہے' اس کا تخلیقی شعور اس کی شعوری اور لاشعوری قوتوں کو متحرک و مرتب کر کے اس کے ذہن کو ذہن رسا یا ارفع ذہن میں بدل دیتا ہے' جو کائنات گیر ہو جاتا ہے اور ''دل وجود'' کی گہرائی میں اترتا ہے اپنی تخلیقی Urge کی تکمیل کرتے ہوئے وہ اپنے حواس کو بیدار رکھتا ہے خاصکر وہ اپنی ''چشمِ بصیرت'' کو وا رکھتا ہے اور زندگی کے ثقافتی مظاہر' سماجی روابط' انسان اور فطرت کے باہمی ربط و کشاکش اور حیات و ممات کی آگہی پر قادر ہو جاتا ہے اور یوں اس کی یہ آگہی اور تخلیقی جذبہ لازم و ملزوم ہو جاتے ہیں' یہ آگہی اس کے تخلیقی عمل کو مہمیز کرتی ہے اور تخلیقی عمل آگہی کو نام و نمود عطا کرتا ہے' نتیجتاً اس کا تخلیقی عمل ذاتی ہو کر بھی غیر ذاتی ہو جاتا ہے اور وہ اپنی نفسیاتی' جمالیاتی اور روحانی خصائص سے پوری انسانیت کے مقدر سے متعارض ہو جاتا ہے اور تخلیق سے قارئین کے ربط و دلبستگی کا جواز فراہم کرتا ہے۔

لیکن اس کا یہ مطلب نہیں کہ ہر پڑھا لکھا شخص ادب سے رابطہ قائم کر سکتا ہے' ادب سے رابطہ قائم کرنے کے لیے ایک ''خاص قاری'' کا ہونا ضروری ہے' خاص قاری کے لیے ذوق' نظر اور علم سے متصف ہونا لازم ہے' وہ فن کی انفرادی نوعیت اور انفرادی عمل کی واقفیت رکھتا ہے' کلر نے قاری کے لیے شعر کے لوازم' آداب' روایت اور ہیئتی عناصر سے واقف ہونے کی شرطِ پیشین کی زور دے کر وضاحت کی ہے' ایسا قاری یا نقاد بالخصوص یہ جان کر فن کی جانب رجوع کرتا ہے کہ یہ ایک الگ شعبۂ حیات ہے' اس کے محرکات الگ ہیں' اس کے لسانی اور ہیئتی ضوابط الگ ہیں اور اس سے ذہنی رابطہ قائم کرنے کا طریقہ الگ ہے اور پھر وہ خود فن کی انفرادی حیثیت کا ادراک کرتا ہے۔

فن کی تخصیصیت کا اثبات کرنے سے خود بخود علوم انسانیہ سے اس کے مختلف

ہونے کی توثیق ہوتی ہے' فن اساسی طور پر ایک جمالیاتی مظہر ہے اور ہر جمالیاتی مظہر کی طرح یہ مسرت زائی پر منتج ہوتا ہے' فن کی جمالیاتی اصل کے بارے میں ارسطو سے لے کر دورِ حاضرین کے جمالیین کے ساتھ ساتھ فن کو سماجیات کا بدل قرار دینے والے نقاد بھی اس کی جمالیاتی تاثیر کے داعی رہے ہیں۔

سوال یہ ہے کہ فن اپنا جمالیاتی کردار کس طرح حاصل کرتا ہے؟ شاعر لفظوں کی تخلیقی ترتیب سے اور اصناف کی نوع بندی کے آداب کو ملحوظ رکھ کر اپنے بے نام تجربات کی صورت گری کرتا ہے' اس کا یہ مطلب نہیں کہ وہ اپنے تجربات کا اظہار کرتا ہے' کیونکہ اس صورت میں فن میں اس کی ذات کی مداخلت واقع ہو سکتی ہے' جو قارئین کے لیے قابل قبول نہیں اور نہ ہی یہ خود نوشتانہ اور ترسیلی انداز شعر کے لسانی نظام سے مطابقت رکھتا ہے' شعری لسانیات اپنے ضابطہ بند اور مخصوص عمل کی پابند ہے یہ تجربے کو اپنے طور پر مجسم کرتی ہے اور اسے لاشخصی بناتی ہے' ساختیات نے لاشخصیت کی وکالت کی' ساختیات سے قبل ایلیٹ نے لاشخصیت کے عنصر پر زور دیا تھا' ساختیاتی نقادوں نے اسے معروضی اور سائنسی بنیادوں پر استوار کرنے کی سعی کی' ان کے نزدیک جس زبان کو شاعر برتتا ہے۔ وہ خارجی حقیقت کے لیے آئینے کا کام نہیں کرتی' یعنی وہ خارجی حقیقت کو ہو بہو پیش نہیں کرتی' بلکہ اس کے تصور کی باز آفرینی کرتی ہے۔ گویا زبان ترسیلیت' جو نثر کا وسیلہ ہے' سے انحراف کر کے داخلی رشتوں کے نظام کے تحت عمل کرتی ہے' اس کے نتیجے میں مصنف کے Intention کی نفی ہوتی ہے اور زبان اپنے تفاعل کے مطابق رشتوں کے نظام کے تحت تجربے کی انگیخت کر کے معنی کو ممکن بناتی ہے۔

ہمارا سوال یعنی فن اپنا جمالیاتی کردار کس طرح حاصل کرتا ہے؟ اب بھی تشنۂ جواب ہے۔

فن دراصل لسانیاتی عمل سے ایک کمپلکس اور تہہ دار شعری تجربے کو خلق کرتا ہے' جو مادی وجود میں ڈھل کر قابل شناخت ہو جاتا ہے' تجربے کے مختلف اور متضاد عناصر ایک

ترکیب پذیر وحدت میں ضم ہونے کے طبیعی میلان کو ظاہر کرتے ہیں، یہ تجربہ خارجی حقیقت کی حوالگیوں سے انقطاع کر کے اپنے فرضی وجود کی نمود پر اصرار کرتا ہے۔ اس کی فرضیت اجنبیت کا احساس تو دلاتی ہے، لیکن یہ اجنبیت مانوسیت اور جذب وکشش سے متعف ہوتی ہے۔ مزید، یہ اپنی شئیت کی بنا پر حواس کو مرتعش کرتی ہے، خاص کر یہ چشمِ شوق کو نظارگی کی دعوت دیتی ہے اور اپنی شناخت کروانے اور منکشف ہونے کے میلان کا مظاہرہ کرنے کے باوجود انجانی اور گریزاں رہتی ہے اور جذبۂ تجسس اور جذبۂ تلاش کو انگیز کرتی ہے یہ اپنی اصل، جو دراصل کائناتی اصل ہے، کے حوالے سے بھی نہفتگی اور گم شدگی کے ساتھ ساتھ نمود اور باز آفرینی کے متضاد عمل کو پیش کرتی ہے اور قاری کو بھی اس پیچیدہ عمل سے گزرنے کی تحریک دیتی ہے اور قاری اور قاری کے لیے الگ الگ چیلنج بن جاتی ہے۔

فن کا جمالیاتی عمل دراصل اسی بنیادی سوال کو سامنے لاتا ہے کہ شعر میں لفظ کے عمل کی نوعیت کیا ہے؟ اس کا فہم عامہ کے مطابق یہ جواب ہو سکتا ہے کہ زبان کے نحوی یا استعاراتی عمل کی پابندی کرتے ہوئے شعر کے لسانی عناصر معنی کے لیے راستہ ہموار کرتے ہیں، لیکن یہ جواب اصلیت سے بعید ہے کیونکہ شاعر اپنے لسانی عمل کو اسی لیے روا نہیں رکھتا کہ وہ کسی معنی یا موضوع یا عقیدے یا Content کو قاری تک پہنچا دے، اگر ایسا ہوتا تو زبان کو توڑنے مروڑنے، مختصر کرنے یا استعاراتی اور Oblique پیرایۂ بیان کو برتنے کی کیا ضرورت تھی؟ مزید برآں، شعر میں کفایتِ لفظ، اختصار، ردیف وقافیہ، بحر اور آہنگ کے ساتھ ساتھ کردار، واقعہ، مکالمہ، توقف اور منظر کا تانا بانا بُننے کی کیا مجبوری تھی؟ اسی طرح فکشن میں کردار، واقعات، منظر، کہانی، پلاٹ اور مکالمہ سے کام لینے کا کیا جواز ہے؟

ظاہر ہے شاعر ان لسانی اور ہیئتی عناصر کی ترکیب سے اپنے خیالات، نظریات یا محسوسات کو قاری تک پہنچانے کا ارادی اہتمام نہیں کرتا اس کے برعکس وہ کرتا یہ ہے کہ وہ ایک ایسی صورت حال کو پنپنے دیتا ہے، جو لفظوں کی زائیدہ ہوتی ہے اور تمام تر فرضی ہوتی ہے، یہ خارجی حقیقت سے کسی راست حوالگی کو رد کرتی ہے۔ اس فرضی صورت حال کو متشکل

اور متحرک کرنے اور اسے پھلنے پھولنے کا موقع دینے میں فرضی کردار، واقعات، مکالمے، خاموشیاں اور فضا آفرینی مدد دیتے ہیں، یہاں تک کہ یہ ایک فرضی دنیا کی نمود کو ممکن بناتی ہے۔ یہ دنیا بقول Blanchot ''ہمیں اپنی طرف کھینچتی ہے اور خارجی دنیا کو نظر انداز کرتی ہے، یہ ایک ایسی جگہ لے جاتی ہے، جہاں دنیا نہیں ہوتی اور یہ ہمیں اپنی طرف کھینچتی ہے، خود کو ہم پر بالکل منکشف نہیں کرتی، پھر بھی ایک ایسی موجودگی کی صورت میں اپنے ہونے کا اثبات کرتی ہے، جو دنیوی حال (Temporal Present) اور مکانی موجودگی (Spatial Presence) سے لاتعلق ہوتی ہے۔''

اس دنیا کے زمین و آسمان، شمس وقمر، شب وروز، مظاہر و موجودات تاریخی مقامات اور انسانی اعمال تقلیب پذیر ہوتے ہیں، غالب کو ''دل سنگ میں رقص بتان آذری'' اور میر کو ''سپر سیاہ چھت'' نظر آتا ہے، یا بقول شکلووسکی ''اجنبیانے'' کے عمل سے گزرتے ہیں اور مختلف صورتیں اختیار کر کے اپنے ہونے کا ثبوت دیتے ہیں۔اس فرضی دنیا میں کرداروں کے عمل، ردعمل اور مقدرات اپنے مضمرات کی بنا پر اجنبیت کے باوجود مانوسیت کا احساس دلاتے ہیں اور جذب وکشش کا ساماں کر کے جمالیاتی حس کو متحرک کرتے ہیں یہ جمالیاتی حِس قاری کے کلی وجود سے الگ متصور نہیں ہوسکتی، بلکہ یہ اس سے منسلک ومربوط ہے، ظاہر ہے یہ اس کی فکری حِس کو بھی متحرک کرتی ہے، بلکہ یہ کہنا زیادہ مناسب ہے کہ جمالیاتی حِس ہی ''Beuty is truth'' کے مصداق فکری حِس کو بھی انگیخت کرتی ہے اور آگہی کی طرف لے جاتی ہے، یہاں تک کہ تخلیق کے حوالے سے زندگی، معاشرے کائنات اور حیات وموت کے مسائل کے ادراک کی جانب راجع ہوتی ہے۔

شعر میں نمود کرنے والی اس فرضی صورت حال کو شعری تجربے سے موسوم کیا جاسکتا ہے، تجربہ کیا ہے؟ کوئی وقوعہ، یا کسی شے، شخص یا کیفیت سے گزرتا، روزمرہ زندگی میں ہم مختلف تجربات سے گذرتے ہیں کوئی واقعہ یا چیز یا شخص یا مظہر جس سے ہمارا سامنا ہوتا ہے اور جو ہمیں متاثر کرے، ہمارے لیے تجربے کی حیثیت رکھتا ہے۔کسی کے متبسم

ہونٹوں کو یا کھلے ہوئے گلاب کو یا راستے میں حادثے کو دیکھنا' بھوگنا یا محسوس کرنا تجربہ ہے'
اسی طرح شعری دنیا میں فرضی طور پر کولرج کے معمر جہازی سے متصادم ہونا' یا ورڈس ورتھ کی
لوسی کو دیکھنا یا غالب کے شعر میں سراب میں سفینوں کو رواں دیکھنا یا اقبال کے لالۂ صحرائی کو
دیکھنا تجربے کی حیثیت رکھتا ہے۔

پس شعر میں جو تجربہ لفظوں میں مستور یا خوابیدہ ہوتا ہے' قاری اسے منکشف یا
بیدار کرتا ہے اور ذاتی سطح پر اس سے گزرتا ہے اور یوں وہ تجربے کا تجربہ کرتا ہے۔ چونکہ
شعری تجربہ مخفی (Oblique) ہوتا ہے' اس لیے اس کا اکتشاف لازمی ہے' اکتشاف کے
معنی ہیں کوئی چھپی ہوئی چیز یا بات ظاہر کرنا' کسی راز کی (Revealment) گویا نقاد
کشاف کا رول ادا کرتا ہے' نقاد کا کشف پذیر تجربہ فوری طور پر معنی ہے اور نہ بقول کلر
''Effect'' ہے' یہ خالصتاً تجربہ ہے اور معنی یا effect ایک ایزادی یا استخراجی چیز ہے' جو
شعری تجربے سے فقط ایک زیر زمیں نسبت رکھتا ہے اور اسکی طرف متوجہ ہوئے بغیر بھی
شعری تجربے کی سالمیت اور جامعیت برقرار رہتی ہے' شعری تجربہ اپنے لسانی نظام کی
پابندی کرتے ہوئے وجودی طور پر اپنے خودگر وجود کو پالیتا ہے اور معنی یا effect' جو
تشریحی عمل ہے' پر انحصار نہیں رکھتا۔

شعری تجربہ فی الاصل متن میں خلق ہونے والا وقوعہ ہے' جو معنی نہیں ہے' گو
معنوی امکانات سے عاری بھی نہیں ہے' تجربے کی خاصیت کو ملحوظ رکھ کر اسے معنی کے
مترادف قرار دینا درست نہیں' اگر اسے معنی کے مترادف قرار دیا جائے' تو تجربہ اپنی اصل
اور خاصیت سے محروم ہو کر محض معنی یا زیادہ سے زیادہ نہفتہ معنی ہو کر رہ جائے گا' اور اس کا
تخلیقی استناد فنا ہو جائے گا۔

لہٰذا یہ کہنا مناسب ہو گا کہ قاری مکمل انجذابی Response کے تحت متن
کے نادیدہ شعری تجربے میں شریک ہو جاتا ہے' اس کا جذبۂ تجسس اور جذبۂ تلاش متحرک
ہو جاتا ہے اور وہ تعجب انگیز ردعمل کے تحت متن کی کہانی کے پیچ وخم سے گزرتے ہوئے اس

کے خاتمے کی طرف سفر کرتا ہے جو ایک نئے سفر کا نقطۂ آغاز بن جاتا ہے۔

پس قاری کا کام یہ ہونا چاہیے کہ وہ متن کا سامنا کرتے ہوئے لسانی عمل کے تحت ابھرنے والی صورت حال کی دید و دریافت کو اپنا مطمحِ نظر بنائے اور ایک پُر اشتیاق ناظر کا روپ دھار لے Merleau Ponty نے لکھا ہے:

''ناول کا یہ تفاعل نہیں کہ وہ روایتی فلسفے کی طرح ایک خیال کو موضوع بنائے بلکہ اسے ایک ہمارے روبرو ایک شے کی طرح حیات آشنا کرے۔''

جوں جوں قاری لفظ کی عمل آوری سے نظر میں آنے والی ''شے'' کا مشاہدہ کرے گا' وہ 'ہل من مزید' کے طور پر اس کی انجانی جہتوں کو کھوجنے کی فطری کشش محسوس کرے گا اور یوں وہ کہانی کے پیچ و خم میں الجھتا چلا جائے گا' گویا یہ متن کے یکے بعد دیگرے نمود کرنے والے واقعات ہوں گے' جو اس کے حسیاتی وجود کو متاثر کریں گے اور خارجی دنیا اس کے لیے کالعدم ہو جائے گی' ظاہر ہے متن شناسی کے لیے خارجی زندگی سے رابطہ قائم کرنا یا متن کو زندگی کے معانی کا راست حامل قرار دینا اس کی ترجیحات میں شامل نہیں۔

تاہم شعری تجربے کی معنویت اس بات میں مضمر ہے کہ یہ اپنی جمالیاتی اصل کی بنا پر تمام تر حسیاتی نوعیت رکھتا ہے' اور قاری کی حسیاتی زندگی کو متاثر کرتا ہے' قاری کی حسیات میں خصوصاً بصری حِس کی تشفی شعری تجربے کا وظیفۂ جاریہ ہے' شعر میں ابھرنے والا وقوعہ قاری کی نگاہوں میں آجاتا ہے' بالکل ایسی ہی صورت پریوں کی کہانیوں' داستانوں' اساطیر اور فکشن میں دیکھنے کو ملتی ہے' قاری چشم کو وا رکھتا ہے' وہ انکشاف پذیر متنی وقوعے کا بچشم خود نظارہ کرتا ہے' اس کی نظارگی اس کی نظر' ذوق' جمالیاتی حِس' ثقافتی شعور اور ماورائی آگہی سے منسوب ہوتی ہے' لازماً وہ اپنی بصیرت کے مطابق شعری تجربے کے خدوخال اور اسکی امکان پذیریوں کو پہچان لیتا ہے' جیسا کہ قاری اساس تنقید نے بھی واضح کیا ہے۔

سٹینلےفش کا یہ کہنا کہ متن میں دیکھنا یہ ہوتا ہے کہ ''الفاظ کیا کرتے ہیں نہ کہ الفاظ کن معانی کو پیدا کرتے ہیں'' ایک صحیح سمت کی جانب اشارہ کرنے والی بات تو ہے' کیونکہ اس سے متن میں لفظ کی کارکردگی کی جانب دھیان جاتا ہے' لیکن یہ کہنے کے بعد اس بات کو فوکس کرنے کے بجائے کہ لفظ کی اصل کارکردگی کیا ہے' یعنی لفظ اپنے سیاق میں کیا کرتا ہے' تا کہ اس کے انفرادی اور انسلاکاتی عمل کا تعین ہو سکے' وہ فوراً اپنے پہلے سے سوچے سمجھے گئے خیال یعنی لفظ کی معنی خیزی کی جانب رجوع کرتا ہے' اور یوں لفظ کے متنی تفاعل سے دور ہو جاتا ہے' الفاظ فوری طور پر effects کو بھی پیدا نہیں کرتے' جیسا کہ جوناتھن کلر کا دعویٰ ہے' اصل میں الفاظ اپنی ساختگی اور انسلاکیت کے نظام کے تحت ایک بے نام تجریدی کیفیت سے ایک Tangible اور مشاہدہ کی جانے والی ''چیز'' کو جنم دیتے ہیں۔ جس کا حسیاتی ادراک ممکن ہو جاتا ہے' یونگ اسے ''صاف طور پر جانی پہچانی نہ ہونے'' کے باوجود Profound Alive قرار دیتا ہے۔

شعری تجربے سے گزرتے ہوئے قاری کے ذہن میں عمل اور ردعمل کا ایک طویل سلسلہ حرکت میں آتا ہے' فن اس لیے وجود میں نہیں آتا کہ لوگوں کو حقیقت کی حقیقت سے براہ راست اور قطعیت کے ساتھ آشنا کیا جائے یہ کام دوسرے علوم مثلاً فلسفہ' اخلاقیات' سماجیات اور ثقافت کے لیے مخصوص ہے' فن کی ایک الگ نوعیت اور طریق کار ہے' یہ فرضیت کو خلق کرتا ہے اور فرضیت کی عدم قطعیت میں دلچسپی لینے کے عمل سے اپنا جواز حاصل کرتا ہے۔

رہا معنی' وہ شعری تجربے سے الگ کوئی معنی نہیں رکھتا' جب اصل زندگی کا ہر وقوعہ تجربہ ہے اور ہر تجربہ معنی کا امکان رکھتا ہے' تو متن کے فرضی وقوعے کو تجربہ قرار دینا' اور اسی نسبت سے معنی آفرینی کا عمل قابل فہم ہو جاتا ہے' اس لیے یہ کہنے میں کوئی حرج نہیں کہ شعری تجربے سے گذرنے والا قاری نفسیاتی اور ذہنی طور پر اس میں پیوست معنی کا غیر شعوری طور پر ادراک کرتا ہے۔ پریوں کی کہانی ہو' متھ' داستان یا افسانہ ہو' اس کی فرضیت

میں کھو جانے کے بعد لاشعوری طور پر (شعوری طور پر بھی) اس کے معنی کا احساس کرنا پس اندیشی کا حصہ ہو سکتا ہے، جو متخالف کرداروں کے تصادم میں خیر اور شر کی قوتوں کی رزم آرائی کے شعور کو پیدا کر سکتی ہے، اسی طرح شعر اپنی فرضیت کے باوجود زندگی کی حقیقت کا ادراک جسے معنی سے تعبیر کیا جا سکتا ہے، کا راستہ ہموار کر سکتی ہے۔

متن میں تجربے اور معنی کی عمل آوری کو واضح کرنے کے لیے ذیل میں ولیم بلیک کی نظم Ah Sunflower کے دو تجزیے پیش کیے جاتے ہیں، پہلا تجزیہ کلر اور ہیرالڈ بلوم کا ہے، جو استخراج معنی کے حاوی ارادی عمل کا مظہر ہے اور شعری تجربے کی کلیت کی شناخت سے لاتعلق ہے اور دوسرا تجزیہ، جو میں نے کیا ہے، شعری تجربے کی کلیت کی یافت و دید سے سروکار رکھتا ہے اور معنی کو ذیلی چیز قرار دے کر اس کی اپنی حیثیت کو متعین کرتا ہے۔

نظم یہ ہے:-

AH SUNFLOWER

Ah, Sunflower! weary of time,
who countest the steps of the sun;
seeking after that sweet golden clime,
where the traveller's journey is done;
where the youth pined away with desire
and the pale virgin shrouded in snow,
Arise from their graves, and aspire
where my sun-flower wishes to go!

تجزیہ - 1

ہیرالڈ بلوم نے لکھا ہے:

" Blake's dialectical thrust at asceticism is more than adroit. You do not surmount Nature by denying its prime claim of

sexuality. Instead you fall utterly into the dull round of its cyclic aspirations."

The Visionary Company P. 42

ہیرالڈ بلوم نے نظم کے شعری تجربے کی تعین کرنے کے بجائے بلیک کی شخصی زندگی کے ایک پہلو یعنی اس کی تپسیا (Asceticism) کی نشان دہی کی ہے اور یوں نظم کے معنی کو نشان زد کیا ہے اور اسے شاعر کے شخصی عقیدے سے منسوب کیا ہے۔ مزید' وہ فطرت کی جنسیت کو رد کرنے کے رویے کو فطرت کے دائروی خواہشات میں گرفتار ہونے کے عقیدے کے مترادف قرار دیتا ہے اور یوں نظم کو Content میں تبدیل کرتا ہے' ظاہر ہے یہ نظم سے معنی نچوڑنے کا غیر تنقیدی عمل ہے' جو نظم کے اصلی تجربے کو نظر انداز کرنے کے مترادف ہے۔

کلر نے ہیرالڈ بلوم کے نظم کے معنی کے اس ادراک سے اتفاق کرتے ہوئے Convention کے rule of significance کا سہارا لیتے ہوئے اس کی موضوعیت ہی کی نشاندہی کی ہے' لکھتا ہے:

"Read the poem as expressing a significant attitude to some problem concerning man and / or his relation to the universe."

اس کے بعد سورج مکھی کے counting اور seeking کو اس کے سورج کی جانب رجوع کرنے اور اسے "An instance of the human aspirations." قرار دیا ہے' اس کے بعد غروب آفتاب کو دنیوی وقت کے خاتمے کے ساتھ ساتھ eternity of death سے تعبیر کیا ہے' نظم میں Convention of thematic unity کا ذکر کرتے ہوئے وہ نظم کے حوالے سے نوجوان اور دوشیزہ کو aspiration کی مثال اور بلوم کی تائید کرتے ہوئے نظم کے سیاق میں repression of sexuality کی علامت قرار دیتا ہے۔

مظاہر ہے کلر کا تجزیاتی طریق کار، جو شاعری کے convention کے حوالے سے معنی کے تعین پر زور دیتا ہے، بلوم کے طریق کار سے مختلف نہیں ہے۔ دونوں نقاد نظم کے استعاروں اور کنایوں سے اور زبان کے الگ الگ عناصر سے یا ان کو نظم کی کلیت سے مربوط کر کے اس کے معنی/ معانی کو نشان زد کرنے پر سارا زور صرف کرتے ہیں، ایسا کرتے ہوئے ان کے تجزیے جزوی، لادے ہوئے اور مقصدی ہو کر رہ جاتے ہیں، یوں وہ نظم سے جزوی یا کلی طور پر معنی کی کسی کڑی کی نشاندہی پر اپنے تجزیاتی عمل کو شروع کرنے سے قبل ہی تمام کرتے ہیں، وہ یہ بھول جاتے ہیں کہ نظم ناگزیر الفاظ کا مجموعہ ہے اور ہر لفظ اپنے تلازمات کی بنا پر اپنا ناگزیر حصہ ادا کرتا ہے، کلر نے الفاظ کی اس مخصوص کارکردگی سے بے اعتنائی برتی ہے، چنانچہ اس نے نظم میں ''آہ!'' ''سورج مکھی''، اس کی تجسیم، مسافر'' اور اس کے سفر''، برف کے کفن''، نوجواں اور دوشیزہ کی تجسیم اور ان کے'' قبروں سے اٹھنے'' اور آخری مصرعے میں سورج مکھی سابقے ''میرا'' کی ترکیبوں، استعاروں اور ہیتی عناصر پر توجہ کرنے اور ان کا تجزیہ کرنے کی اور نظم کے تجربے کی تشکیل میں ان کے کردار کی تعین کرنے کی ضرورت ہی محسوس نہیں کی ہے اور صرف معنی یابی سے واسطہ رکھا ہے۔

۲۔ تجزیہ

نظم کا کردار ایک فرضی ماحول میں سورج مکھی کے ظاہر و باطن اور اس کی زندگی میں پیش آنے والے وقوعات کا مشاہدہ کرتا ہے، اس کا لہجہ متاسفانہ اور Intimate ہے، لیکن جذبات آلودہ نہیں، وہ سورج کو My sunflower کہہ کر اس سے انسیت اور قرب کے باوجود اسے ایک معروضی متلازمہ میں بدل دیتا ہے اور خود راوی کے رول پر اکتفا کرتا ہے وہ زیرک، صاحب نظر اور فطرت کا اداشناس ہے، فطرت سے اس کی قربت اتنی Intimate ہے کہ وہ فطرت کا ناگزیر حصہ بن جاتا ہے۔

پہلے بند میں متکلم، سورج مکھی اور سورج کے کردار سامنے آتے ہیں، متکلم سورج مکھی کے بارے میں تاسف آمیز لہجے میں اطلاع دیتا ہے کہ وہ وقت کے گزراں سے عاجز

آ گیا ہے۔ Weary of time کے الفاظ سے اس کے وقت سے تنگ آنے یا تکان کو محسوس کرنے کا پتہ دیتے ہیں' یہ اس کی آرزو' انتظار اور کرب کا بھی اشاریہ ہیں' پھول وقت کے گزرنے یا نہ گزرنے سے تھک چکا ہے دوسرے مصرعے میں متکلم خبر دیتا ہے کہ پھول سورج کے قدموں کو گن رہا ہے' یہ سورج کی آہستہ روی اور پھول اس کے لیے انتظار اور اشتیاق کا رمز ہے' اس مصرعے میں سورج کی تجسیم کی گئی ہے اور اس کے محوِ سفر ہونے کی مصوری کی گئی ہے' تیسرے مصرعے میں سورج مکھی اس ''دلاویز سنہری سرزمیں'' کی آرزو کرتے ہوئے دکھایا گیا ہے' جہاں مسافر کا سفر اختتام پذیر ہوتا ہے' مسافر کون ہے؟ نظم کے نمود پذیر تجربے سے اس کا کیا رشتہ ہے؟ یا تو یہ کوئی مسافر ہے' جس کی الگ entity ہے اور نظم کی ایک اور کڑی کا مظہر ہے' یا خود سورج ہے' جو مسافر ہے' گویا یہ سورج کی تقلیبی تجسیم ہے اس کا سورج ہی ہونا قرین قیاس ہے' کیونکہ پھول اسے قدم اٹھاتے ہوئے دیکھتا ہے اور اس کی منزل افق کی سنہری دنیا ہی ہے' سورج کو مسافر کے روپ میں پیش کرتے ہوئے سفر کے متلازمات کے لیے فضا تیار ہو جاتی ہے اور سورج کے سفری ہونے کی مزید توثیق ہوتی ہے۔

اب دوسرا بند دیکھیے:

جس سرزمین کو سورج کی منزل قرار دیا گیا ہے وہ سورج کے لیے ''دلاویز سنہری سرزمیں'' ہے' یعنی حسین خوابوں کی سرزمیں' حالانکہ وہ واقعتاً سورج کے زوال کی نشانی ہے' اس سے بھی زیادہ وہ غیر متوقع طور پر ایک آفت زدہ اور ستم دیدہ دنیا بن جاتی ہے اس دنیا میں نوجوان عاشق (The youth) اور اس کی معشوقہ جو زرد دوشیزہ (The pale virgin) ہے' اپنی اپنی قبروں میں مدفون ہیں' عاشق اور معشوقہ کے الفاظ Capital letters میں ہیں تا کہ ان کی تخصیص بھی قائم ہو اور وہ عاشقوں اور معشوقوں کی نمائندگی بھی کر سکیں' نوجوان عاشق کی کہانی یہ ہے کہ اس نے خواہش سے کڑھتے ہوئے موت کو گلے لگا لیا ہے' لفظ ''خواہش'' (Desire) اس کے عشق کے جذباتی اور جنسی تقاضوں کا محرم

ہے اور Pined away کے الفاظ اس کے انتظار، آرزو اور محرومی کا اشاریہ ہے، Virgin کے ساتھ Pale کے سابقہ سے ظاہر ہوتا ہے کہ وہ بھی اسی جذباتی، ذہنی اور جسمانی کیفیت سے گزری ہے، جو عاشق کا مقسوم تھا، وہ برف کے کفن میں لپٹی ہوئی ہے، یعنی برف میں مدفون ہے، لفظ ''برف'' موسموں کے تغیر و تبدل کی طرف بھی اشارہ کرتا ہے اور انجماد، بے حسی اور یخ بستگی کا اشاریہ بھی ہے اور دوشیزہ کے عبرتناک انجام کے المیے کا غماز بھی ہے۔

ان دو مصرعوں سے جہاں سورج مکھی کے خلد بداماں خواب کی شکست ظاہر ہوتی ہے (کیونکہ موسم کی رنگینی، جس کی توثیق گلِ آفتاب کی موجودگی سے ہوتی ہے، زمستاں کی برف میں بدل جاتی ہے اور برف کفن بن جاتی ہے) وہاں ان سے سورج مکھی کی اس آرزو کا بھی انہدام ہو جاتا ہے کہ وہ سورج کے ختم سفر پر اس سے واصل ہوگا۔

ان دو مصرعوں اور تیسرے مصرعے کے ان الفاظ Arise from their graves سے ایک محیر العقول ماورائی صورت حال ابھرتی ہے، یعنی مدفون عاشق اور معشوقہ اپنی اپنی قبروں سے بے روک اٹھتے ہیں اور تعجب انگیزانہ طریقے سے اسی سرزمین میں جانے کی آرزو کرتے ہیں، جہاں سورج مکھی جانے کا آرزومند ہے۔ حالانکہ وہ اسی سرزمین میں دفن بھی ہیں اور وہیں زندہ بھی ہوتے ہیں۔

الغرض سورج مکھی بظاہر نظر آنے والی جس شفقی اور حسین دنیا کی آرزو کرتا ہے یہ سوچ کر کہ وہاں اس کے دل کی مراد بر آئے گی یعنی اسے سورج کی قربت نصیب ہوگی، وہ دراصل عاشق اور معشوق کا قبرستان ہے یعنی وہ معصوم آرزوؤں کا مدفن ہے اور مدفن بھی ایسا جو آرزو کرنے والوں کو ایک مستقل اذیت میں مبتلا رکھتا ہے، لفظ arise کسی خاص وقت یا لمحے کا تعین نہ کرتے ہوئے آواگون کے فلسفے کے مطابق مرنے اور زندہ ہونے کے ایک ختم نہ ہونے والے چکر کو جنم دیتا ہے اس طرح سے آرزومندی اور محرومی کی ایک متناقض سچویشن سامنے آتی ہے۔

نظم میں جو تہہ نشیں طنز ہے، اس سے متکلم کی شخصیت میں دردمندی اور لاتعلقی کے متناقض رویے اور پھول سے اس رویے کے منطبق ہونے کا ثبوت ملتا ہے اور تجربے کی ایک اور گرہ کھلتی ہے۔ وہ ایک تنہا پھول سے اپنی قلبی وابستگی کو ظاہر کرتے ہوئے اس کے ظاہر و باطن پر نظر رکھتا ہے، لیکن پھول کے سنہری دلاویز سرزمین کے خواب دیکھنے کے عمل کو اس کی سادگی اور معصومیت سے محمول کرتا ہے، وہ اپنے اس رویے کو My sunflower کہہ کر ظاہر کرتا ہے، اس سے سورج مکھی سے اپنے دلی رشتے کی نزاکت اور اس کے انجام نا آشنا ہونے کے المیے کی آگہی کو متشکل کرتا ہے۔

یہ ہے نظم کی کہانی، جو قاری کو حسیاتی طور پر involue کرتی ہے، جہاں تک اس کے معنی کا تعلق ہے، اس کا ادراک کرنے میں کوئی چیز لیکن فوری طور پر اس سے زیادہ متن کے تجربے کا تجربہ کرنا زیادہ اہم اور برمحل ہے، معنی کا ادراک قاری کی نظر، ذوق اور علم پر منحصر ہے اس ضمن میں یہ بات یاد رکھنے کی ہے کہ نظم صرف ایک یا دو معانی پر حاوی نہیں، جیسا کہ ہیرالڈ بلوم اور کلر کا خیال ہے، یہ کثرت معنی سے معمور ہے، یہ انسان کی اسی ازلی تلاش کا اشاریہ ہے، جو اسے نادیدہ جہانوں تک رسائی حاصل کرنے، خوب سے خوب تر کی جستجو کرنے، خوابوں کو شرمندۂ تعبیر کرنے اور جذباتی، نفسیاتی اور جبلی آرزوؤں کی تکمیل کے لیے گرم سفر رکھتی ہے، لیکن اس کی ساری تگ و دو، اضطراب، خواب بینی اور Passion اسے انجام کار لاحاصلی کے دکھ میں مبتلا کرتی ہے۔ اتنا ہی نہیں یہ نظم انسان اور وقت، انسان اور فطرت اور انسان اور کائنات کے رشتوں، ان کی آویزشوں، ان کی معنویت اور عدم معنویت کے متضاد معانی پر بھی حاوی ہے، سورج مکھی کے پھول کی علامتی حیثیت خود اس کے کثیر المعنی ہونے پر دلالت کرتی ہے۔ آخر میں ذیل کے اقتباس پر توجہ کیجیے، جو میری کتاب ''اکتشافی تنقید کی شعریات'' سے مستخرج ہے اور جو متن میں معنی کے عمل کے بارے میں میرے نظریے پر دلالت کرتا ہے:

''تخلیق کسی معنی یا خیال کی ترسیلیت سے کوئی سروکار نہیں رکھتی، یہ امکان خیز

تخیلی فضا' جولسانی عمل کا نتیجہ ہے' کی تشکیل کرتی ہے اس میں کردار و واقعہ
کے تعمل سے جو تجربہ اُبھرتا ہے' وہ مختلف جہات کی جانب سفر کرتا ہے اور
تجسس و تحیر کو انگیخت کرتے ہوئے جمالیاتی تقاضوں کی تکمیل کرتا ہے''

ص ۶۸۔۶۹

اقتباس ہذا کے پہلے ہی جملے یعنی ''تخلیق کسی معنی یا خیال کی ترسیلیت سے کوئی سروکار نہیں رکھتی'' ہے میرے اس خیال کہ تخلیق کسی ایسے معنی جو مصنف سے منسوب ہو' یا وحدانی ہو یا Content کے مماثل ہو' سے کوئی سروکار نہیں رکھتا' کی توضیح ہوتی ہے' کیونکہ جملہ ہذا میں لفظ ''معنی'' کو ''خیال'' کے مترادف (معنی یا خیال) کے طور پر برتا گیا ہے اور پھر ''ترسیلیت'' کے لفظ سے معنی کو مدعا یا موضوعیت کے مماثل گرداننے کے ساتھ ساتھ معنی کے اس معنی' جو فن کے وجودی الاصل ہونے کی نفی کرتا ہے' سے ہم آہنگی ظاہر ہوتی ہے۔

اس کے بعد اقتباس ہذا میں درج یہ جملے کہ ''یہ امکان خیز تخیلی فضا' جو لسانی عمل کا نتیجہ ہے' کی تشکیل کرتی ہے' اس میں کردار و واقعہ کے تعمل سے جو تجربہ اُبھرتا ہے' وہ مختلف جہات میں سفر کرتا ہے اور تجسس و تحیر کو انگیخت کرتے ہوئے جمالیاتی تقاضوں کی تکمیل کرتا ہے'' میرے سطور بالا میں درج میرے معروضات کی تائید کرتے ہیں' یعنی:

1۔ لسانی عمل کی اہمیت
2۔ لسانی عمل سے ایک امکان خیز تخیلی فضا کی تشکیل'
3۔ تخیلی فضا میں کردار و واقعہ کا تعمل'
4۔ کردار و واقعہ کے تعمل سے تجربے کا اُبھرنا'
5۔ تجربے کا مختلف جہات کی جانب سفر کرنا'
6۔ تجربے کا تجسس و تحیر کو انگیخت کرنا'
7۔ تجربے کا جمالیاتی تقاضوں کی تکمیل کرنا'

یہ وہ نکات ہیں جو میرے اس موقف کے عین مطابق ہیں کہ شعری تجربہ جو لسانی عمل کا زائیدہ ہے متن کی ناگزیر خاصیت اور استناد ہے اور شعری تجربے کی خاصیت یہ ہے کہ قاری کی جمالیاتی حس کی تشفی کرتا ہے اور فکری طور پر معنی کے ادراک کو ممکن بناتا ہے۔۔

☆☆☆☆☆

پروفیسر شمیم حنفی

نئی تنقید

ایک نئی اخلاقیات کی ضرورت

نئی تنقید اب کافی پرانی ہو چکی ہے۔ ۱۹۱۰ء میں جب اسپنگارن نے یہ اصطلاح وضع کی اور آج جب یہ مضمون لکھا جا رہا ہے' ادب' سائنس' سماج اور سیاست کے میدان میں بڑے بڑے انقلاب برپا ہوئے۔ اقدار و افکار کے کتنے اسالیب مسترد ہوئے اور کتنی نئی صورتیں سامنے آئیں۔ سب کہتے ہیں کہ تبدیلی کی رفتار بہت تیز ہو گئی ہے۔ دس پانچ برس پرانی بات بھی صدیوں پرانی لگتی ہے۔ لیکن ایک نئی تنقید ہے کہ کسی طرح پرانی ہونے میں نہیں آتی۔ کچھ مجبوری عادت کی' کچھ برکت بے خبری کی۔ ہم اردو والوں نے اس مسئلے پر غور کرنے کی زحمت بھی نہیں کی کہ نئی تنقید کے نام سے فکر اور جمالیات کا جو نظام پہچانا جاتا ہے' کیا سبب ہے کہ پکی عمر کو پہنچنے کے بعد بھی تا حال نیا ہے۔ پچھلی کئی دہائیوں میں ادب کی تخلیق' تعبیر اور فہم کے بہت سے ضابطے مقرر کیے گئے۔ نفسیات' سماجیات' سیاسیات' فلسفہ اسلوبیات اور لفظ و معنی کے وسائل سے متعلق بہت سے اصول ترتیب دیئے گئے۔ بعض ضابطوں و راصولوں کو قبولیت ملی۔ بعض مسترد کر دیے گئے۔ ان اصولوں اور ضابطوں میں کچھ تاریخ کا حصہ سمجھے جاتے ہیں۔ کچھ ابھی تک ساتھ چلے آتے ہیں اور تنقید کے مختلف

دبستانوں کو ان سے حرارت ملتی رہتی ہے۔ یہ بھی ہوا کہ بہت سے پرانے ضابطوں کو نئی شکلیں دی گئیں۔ اصولوں کی نئی تعبیریں کی گئیں تا کہ زندگی کے بدلتے ہوئے مطالبات اور حقیقت کی بدلتی ہوئی ماہیتوں کا ساتھ دے سکیں۔ لیکن ایک نئی تنقید ہے کہ نہ تو پرانی ہوتی ہے، نہ پرانے محور کو چھوڑتی ہے۔ اس کے محاورے، لہجے، محرکات اور ماخذ ضرور بدلے ہیں لیکن معیار، اقدار اور اخلاقیات کی بنیادیں جوں کی توں قائم ہیں۔

ہم اس واقعے کو بھی نظر انداز کر دیتے ہیں کہ ۱۹۱۰ء میں اسپنگارن نے (کولمبیا یونیورسٹی میں ایک لیکچر کے دوران) یا جان کرو رینسم نے ۱۹۴۱ء میں (اپنی کتاب The New Criticism میں) نئی تنقید کی اصطلاح کا استعمال ایک مبہم اشارے کے طور پر کیا تھا مقصد یہ تھا کہ اپنے تصورات کو تنقید کی مروجہ روایت سے الگ، ادبی قدروں کے ایک نئے ترجمان کی صورت میں پیش کر سکیں۔ اس سلسلے میں یہ واقعہ بھی غور طلب ہے کہ ایسے کئی نقاد جنہیں نیا کہا گیا اس تمغے کو قبول کرتے ہوئے جھجکتے تھے۔

اس کا سبب یہ سمجھ میں آتا ہے کہ ایک تو نئی تنقید اپنی نوعیت کے لحاظ سے بہت نئی نہیں تھی۔ نہ ہی ان کے مقاصد میں کوئی ایسا انوکھا پن تھا جو قدامت کو آئینہ دکھا سکے۔ دوسرے یہ کہ نئے نقادوں میں بھانت بھانت کا آدمی شامل تھا۔ ان کے میلانات ترجیحیں، مطالعے کا مواد اور اختصاص کے میدان الگ الگ تھے۔ کسی کو کلاسکیت اور تاریخ سے شغف تھا۔ کسی کو تہذیب اور معاشرتی زندگی کے نئے مظاہرے سے۔ کسی کو نفسیات سے۔ کسی کو لفظ و معنی کے مضمرات سے۔ رچرڈز، ولیم ایمپسن، ایلیٹ اور آئیور ونٹرس کے سلسلے میں جان کرو رینسم۔ نے جو رویہ اختیار کیا وہ غیر مشروط قبولیت کا ہے۔ اسی طرح ایلن ٹیٹ، بلیک مر اور میکنتھ بروکس نئی تنقید کی بوطیقا کو ایک حد تک تسلیم کرنے کے باوجود اپنے آپ کو نئے نقادوں کی جماعت کے حوالے سے پہچانے جانے کے طلب گار نہیں تھے۔

ہم جو پرانی باتوں کے نئے پن پر اس درجہ مصر ہیں تو شاید اس لیے کہ وقت کے

ساتھ ہم نے اپنے تصور حقیقت میں تبدیلی کی ضرورت کا ویسا احساس نہیں کیا جیسا کہ ہمیں کرنا چاہیے تھا۔ ہم نے نام نہاد نئی تنقید کے علم برداروں میں معاییر اور ماخذ کے فرق وامتیاز پر بھی وہ توجہ نہیں دی جو دینی چاہیے تھی۔ نتیجہ ظاہر ہے۔ آج بھی معاصر تنقید سے وابستہ رویوں کی منطق غیر معین ہے اور اس میدان میں قدم رکھتے ہی ہمارا پہلا تجربہ ایک مستقل بے یقینی، انتشار اور ابتری کا ہوتا ہے۔ اس وقت میں کتابوں میں لکھی ہر بات اور نئی تنقید کی پیش کردہ ہر دلیل کو جھٹلانے کی کوشش نہیں کر رہا ہوں۔ یہ معرکہ میری بساط اور استعداد سے باہر ہے۔ نئی تنقید پر لکھی جانے والی کتابوں اور نئی تنقید کے حوالے سے ادبی تخلیقات کے مختلف تجزیوں میں کچھ باتیں ایسی ضرور ملتی ہیں جنہیں ایک مسلمہ ضابطے کا نام دیا جا سکتا ہے۔ اس ضابطے کی حیثیت مختلف الخیال نقادوں کے مشترک ادراک کی ہے یا ایک ایسی اساسی قدر کی جس پر مزاج اور میلان کی رنگارنگی کے باوجود بہت سے نئے نقاد متفق ہیں۔ مثلاً یہ کہ:

۱۔ تمام نئے نقاد ادب پاروں کے توجہ آمیز اور مرتکز مطالعے یعنی Close Reading پر زور دیتے ہیں۔

۲۔ ان کی نظر میں ادب تخلیق کرنے والے کی شخصیت یا قاری پر کسی ادب پارے کے رد عمل کے بالمقابل اصل اہمیت ادب پارے کی اپنی حیثیت اور ساخت Structure کی ہوتی ہے۔

۳۔ تمام نئے نقادوں کے نزدیک معنی کا فیصلہ کن اور بنیادی وسیلہ لفظ ہے اور لفظوں کی ترتیب سے نمو پذیر ہونے والی ہئیت معنی کی اصل تنظیم۔

۴۔ یہ نقاد ادب پارے کو معروض کے طور پر برتتے ہیں۔ انہیں اس معروض کی پیدائش یا اس کے اثرات سے وابستہ مسائل غیر ادبی اور فروعی دکھائی دیتے ہیں۔

۵۔ مواد اور ہئیت کی ثنویت کے تمام نئے نقاد مخالف ہیں اور ادبی تخلیق کی وحدت کے تصور کو بہت عزیز رکھتے ہیں۔

۶۔ اس ضمن میں رچرڈز کی وضع کی ہوئی Pure Criticism کی اصطلاح نے نئے نقادوں کو بہت متاثر کیا ہے اس حد تک کہ تنقید کو زیادہ سے زیادہ خالص بنانے کی فکر میں وہ دوسری ہر فکر سے بے نیاز ہو گئے ہیں۔

ان امور کو ذہن میں رکھا جائے تو یہ بات سامنے آتی ہے کہ نئے نقادوں کی اکثریت ادب کو سائنس کی سطح پر لے جانے کے در پے ہے۔ اس کے نزدیک جستجو کا معروض یعنی ادب پارہ اپنے شخصی رابطوں اور رشتوں سے اوپر اٹھ کر ایک نوع کی غیر شخصی اور اجتماعی جہت اختیار کر لیتا ہے۔ بہ ظاہر یہ حقیقت نئی تنقید کے بنیادی رویوں کی ضد دکھائی دیتی ہے۔ لیکن نئی تنقید میں، اپنے معروض کے حدود میں رہتے ہوئے اس کے مفہوم تک رسائی کی جو بھی سرگرمی ملتی ہے، اس کا مقصود یہی ایقان ہے کہ ادب پارے کے معانی لکھنے والے کی ذاتی ملکیت نہیں ہوتے۔ چنانچہ ذاتیات کا عمل دخل یا ذاتی میلانات کی جستجو بھی یہاں تنقید کے بنیادی عمل کے دائرے سے یکسر خارج ہوتی ہے۔ اس ایقان کے نتائج جس قدر دور رس ہونے چاہیے تھے، نہیں ہوئے۔ زیادہ سے زیادہ یہ ہوا کہ لفظی، ساختیاتی اور اسلوبیاتی تجزیے نے نئی تنقید میں ایک اختصاصی آہنگ پیدا کر دیا۔ تخلیقی لفظ کے استعمال اور اس کے مختلف وسائل مثلاً استعارہ، علامت اور تمثیل، جو لفظ کو جذبہ انگیز بنانے میں مددگار ہوتے ہیں، ان پر نئے نقاد کی نظر، لکھنے والے کے سوانحی اور شخصی انسلاکات سے انکار کرنے کے باوجود کوئی وسیع تناظر اختیار نہیں کر سکی۔ یہاں تک کہ خیال اور جذبے کی یکجائی کا وہ تصور بھی جو نئی تنقید کی شریعت میں نمایاں مقام رکھتا ہے، انسانی تجربے کی جہات سے وہ تعلق قائم نہ کر سکا جس کی توقع انسانی علوم سے کی جاتی ہے۔ اس توقع کا اطلاق، میرا خیال ہے کہ تخلیقی اظہار کی مختلف ہیئتوں، ادب، شاعری، مصوری، موسیقی، سنگ تراشی، رقص پر سب سے زیادہ ہوتا ہے۔ ایسا ہونا بھی چاہیے۔ لیکن واقعہ اس کے برعکس ہے۔ شاید اسی لئے نئی تنقید کی تعریف اور وضاحت ان خطوں پر کی گئی کہ:

ا۔ نئی تنقید عملی تنقید کی توسیع ہے۔

۲۔ نئی تنقید محدود معنوں میں نو کلاسیکی بھی ہے۔ اس کی ایک وجہ تو یہ ہے کہ نئی تنقید رومانیت اور ادب میں شخصیت کے اظہار کو مسترد کرتی ہے۔ دوسرے یہ کہ نئی تنقید نے ادب کو تاریخ اور سوانح کے پھیر سے آزاد کرنے کی کوشش بھی کی ہے۔

۳۔ نئی تنقید کے سلسلے میں یہ دعویٰ بھی کیا گیا کہ اس نے ادب کے قاری کو ادب پڑھنے کے نئے آداب سکھائے ہیں۔ اس نے ہمیں تخلیقی لفظ کے معنی پر غور کرنے کی تربیت دی ہے اور ادب کے بنیادی مفہوم اور عمل پر توجہ کی راہ دکھائی ہے۔ اس نے ادب میں زبان کے رول، زبان کی نوعیت اور اس کے مضمرات کا شعور عام کیا ہے۔

۴۔ نئے نقادوں کا خیال ہے کہ زبان چونکہ انسانی ضرورتوں کی پیداوار اور بجائے خود ایک سماجی مظہر Social Construct ہے، اسے لیے زبان کے تجزیے پر توجہ مرکوز کرنے کا مطلب ہے انسان کو اور اس کے تجربوں کو بھی بہتر طریقے سے سمجھنا۔

۵۔ آگہی اور جذبے کے انتشار سے بچنے کی یہ خواہش لاکھ مستحسن سہی، مگر سچ تو یہ ہے کہ اسی کامرانی میں نئی تنقید کی کوتاہی اور محرومی بھی چھپی ہوئی ہے۔ مغرب میں اب نئی تنقید کے ضابطے کو ایک بے اثر اور طاقت سے عاری ضابطہ سمجھا جانے لگا ہے۔ اس کا سبب نئی تنقید کی طرف نہ تو کسی قسم کا نظریاتی تعصب ہے نہ یہ کہ نئی تنقید کی جگہ اب ادب کو پرکھنے اور سمجھنے کے جو رویے قدم جما رہے ہیں انہوں نے نئی تنقید کی بوطیقا کے جواب میں کوئی نئی بوطیقا دریافت کر لی ہے۔ دراصل نئی تنقید کے المیے کا ظہور اس کی کامیابیوں ہی کی تہہ سے ہوا ہے۔ اس کی صاف وجہ ہے نئی تنقید کا عدم توازن اور اس کے اوصاف کا ایک رخا پن۔ چنانچہ یہ واقعہ محض بے سبب نہیں کہ نئی تنقید کے کئی ترجمانوں نے لفظ اور اسلوب کے تجزیے سے رفتہ رفتہ اکتا کر ادبی تاریخ نویسی کا شغل اختیار کر لیا۔ مغرب میں جان کرو رینسم، ایلن ٹیٹ اور کلنتھ بروکس کے یہاں تنقید سے ہٹ کر تاریخ پر توجہ نئی تنقید کے دائرہ کار اور عمل میں دھیرے دھیرے بڑھتی ہوئی اسی ناآسودگی کی طرف اشارہ کرتی ہے۔ مغرب کی مثال اگر اس معاملے میں مطمئن کرنے سے قاصر ہو تو اپنے آس پاس نظر ڈال لینا بھی کافی ہوگا۔

یہ اعتراف ہر حلقے کی طرف سے کیا جاتا ہے کہ نئی حسیّت کے عناصر میں تبدیلی کا عمل مستقلاً جاری ہے۔ پاکستان کا نیا ادب، ہندوستان کا نیا ادب، اردو ہی نہیں دوسری زبانوں کے واسطوں سے بھی، ہم تک جس نئے ذہنی اور جذباتی موسم کی خبر لایا ہے اس کی نوعیت افکار و جذبات کی پرانی فصلوں سے مختلف نظر آتی ہے۔ تبدیلی کا یہ عمل کہیں دھیما ہے، کہیں پر جوش لیکن یہ امر مسلم ہے کہ منظر نامہ بدل رہا ہے۔ ایسی صورت میں یہ سوچنا کہ ادب کے بارے میں ہمارے تصورات جوں کے توں رہیں گے، فطرت اور زمانے کی منطق دونوں کے خلاف ہے۔ ہم اگر تا حال ساٹھ ستر برس پرانی، اور اردو کے حوالے سے بیس پچیس برس پرانی بحثوں میں الجھے ہوئے ہیں تو اس میں قصور صرف ہمارا ہے۔ سچے اور اچھے ادب کی قوت یہ ہوتی ہے کہ بشمول نقاد، اپنے قاری کے ذہن میں ایک شریفانہ انکسار اور عاجزی کو جنم دیتا ہے۔ نقاد کا اپنی بعض رایوں پر اور ایقانات پر ثابت قدم رہنا برحق کہ وہ بہر حال عام قارئین کی بہ نسبت زیادہ تجربہ کار اور تربیت یافتہ ہوتا ہے، لیکن ادب سے زیادہ ادبی فیصلوں کی طاقت میں یقین، بقول شخصے ایک سستی اور پیشہ وارانہ قحبگی ہے اور اپنی فکری نیز تنقید کی استدلالی قوت کے تئیں حد سے بڑھی ہوئی خوش گمانی کا حاصل۔ کچھ تو اس خوش گمانی نے اور کچھ اپنے فکری مآخذ اور میلانات کے عدم تناسب نے بیشتر نئے نقادوں سے ہمہ گیری کا وہ وصف چھین لیا ہے جسے کیٹس نے ایک مظہر Phenomenon سے تعبیر کیا تھا۔ تہذیب اور فن و ادب کے پیمانے سائنسی اصولوں کی طرح آئے دن منہدم نہیں ہوتے۔ بعض بنیادی ادبی قدروں کی ہمیشگی برحق۔ لیکن نئی تنقید اگر تمام و کمال یا کلاسکیت کی تجدید کا بہانہ بن کر رہ جائے تو نقاد کی شخصیت اور نئی تنقید کی ماہیت کے سلسلے میں بہت سے شکوک پیدا کرتی ہے۔ یہ بات بھی سو فیصدی درست ہے کہ نقاد کے زاویۂ نظر بنیادیں جو بھی ہوں، اسے فنکار کے عمل کی غایت اور فن کی جمالیاتی قدر کے منطقوں سے دور نہیں جانا چاہیے۔ لیکن اس عمل اور قدر سے ایسا شغف جو بصارت کو تنگ اور یک رنگ کر دے تنقید اور فن پارے کے تعلق کو دونوں کے بیچ کی دوری سے زیادہ مہلک اور معیوب بناتا ہے۔

نظریاتی مکاتب کی تقسیم سے قطع نظر تنقید کے پورے سرمائے کی خانہ بندی اصولی، تشریحی اور قانون سازی کی خدمت انجام دینے والی یا فیصلے صادر کرنے والی تنقید کے حساب سے کی جا سکتی ہے۔ مگر یہ رمز تو ہمیں تنقید کے معلم اول ارسطو نے بھی سمجھایا تھا کہ تنقید کا کام فن کے ان کمالات کی وضاحت ہے جو کسی سمجھدار قاری (Reasonable Reader) کے شعور میں انبساط کی ایک کیفیت کو جگاتے ہیں۔ نقاد Legislator نہیں ہوتا نہ ہی اس کا مقصد اپنی ذکاوت اور علمیت کی نمائش ہے۔ اس کا کام تو یہ ہے کہ ادب کو سمجھنے اور اس سے لطف لینے کے عمل میں قاری کی معاونت کرے نہ یہ کہ ہدایت کار بن جائے۔ تنقید نئی ہو یا پرانی، اسے پڑھتے وقت اگر ہمارا ذہن اصل ادب پارے سے الگ نقاد کی ذہنی جستجو اور جودت سے مرعوب ہونے لگے تو تنقید پڑھنا اپنے آپ کو خراب کرنا ہے۔ جو تنقید ادب کے ذوق پر ضربیں لگاتی ہے اور خود کو ایک بے روح اور خشک سرگرمی کی صورت میں سامنے لاتی ہے۔' اسے ادبی تنقید کا نام دینا بھی غلط ہوگا۔ علمیت کے اپنے آداب ہوتے ہیں، لیکن ان میں فن کے آداب سے ہم آہنگی اسی وقت پیدا ہو سکتی ہے جب نقاد علمیت کے کمال کو جذبے اور حسیات کے زوال کا بہانہ نہ بننے دے۔ لارنس نے ادب کے حوالے سے علم وفضل کا جو مذاق اڑایا تھا تو اسی لیے کہ بیشتر صورتوں میں نقاد جذباتی شائستگی اور تہہ داری کی قیمت پر علم وفضل کا سودا کرتا ہے۔ ادب کا محسوس مطالعہ کیے بغیر یہ تہہ داری ہاتھ نہیں آتی اور محسوسات کا معاملہ یہ ہے کہ ان کی وادی میں قدم رکھتے ہی علمی فضیلت اور دلیل کی بالادستی کا تصور خود بخود زائل ہو جاتا ہے۔

بالفرض آپ علمی طمطراق اور فقیہانہ شان رکھنے والی تنقید کو تنقید کی مناسب ترین صورت قرار دینے پر مصر بھی ہوں، تو اسے نئی تنقید سمجھنے کا کیا جواز ہے؟ یہاں میں اس بحث میں نہیں پڑنا چاہتا کہ تنقید کے لیے نئی ہونے کی صفت کس حد تک ضروری ہے۔ کیا ہم تنقیدی اصول اور طریق کار کے ایسے زاویے مقرر نہیں کر سکتے جو نئے اور پرانے کی بحث سے آزاد ہوں اور دونوں پر اطلاق کی یکساں صلاحیت رکھتے ہوں؟ میرا خیال ہے کہ ایسا

ہوسکتا ہے اور ہو رہا ہے۔ لیکن اس کے لیے ہمیں ادب اور تخلیقی حسیت کی سرگرمی سے بھی نئے پن کی صفت کو منہا کرنا پڑے گا۔ نئی حسیت کی اساس اگر صرف زبان و بیان اور بدیع کے نئے شعور پر قائم ہوتی تو پھر اتنے نظریاتی جھگڑے ہی نہ کھڑے ہوتے۔ نئی حسیت نے بہر حال، تاریخی اور معاشرتی، ذہنی اور جذباتی ماحول کے سیاق میں ہی اپنی پہچان بنائی ہے۔ اسی سیاق میں نئی جمالیات، نئی ذاتی اور اجتماعی اقدار اور نئی اخلاقیات کے مفاہیم متعین ہوئے ہیں۔ اس اعتراف کے لیے نقاد کا مارکسی ہونا ضروری نہیں ہے کہ ادب کے مسائل آخری تجزیے میں اخلاقی مسائل ہوتے ہیں۔ بلکہ میں تو یہاں تک کہوں گا کہ ادب کی تخلیق میں زبان، بیان اور اسلوب کا انتخاب بھی ایک اخلاقی جہت رکھتا ہے۔ جس پر نظر ڈالے بغیر ادب یا ادیب کے عمل کا مفہوم سمجھنے کی ہر کوشش ادھوری ہوگی۔

اس بات سے یہ نہ سمجھیے کہ میں ادبی تنقید کے تاریخی تصور کی وکالت کر رہا ہوں۔ تاریخی نقاد اور اسلوبیاتی نقاد، دونوں سمتوں کے فرق کے باوجود اس معنی میں ایک دوسرے سے مماثل ہوتے ہیں کہ یہ دونوں بہ قول ورڈس ورتھ متن کا قتل کرتے ہیں۔ (We murder to dissect) تاریخی نقاد متن کے قتل کے بجائے اس کی بالواسطہ تنسیخ کا مرتکب ہوتا ہے۔ گویا کہ دونوں کے عمل میں مماثلت کی ایک صورت ان کی الگ الگ سرگرمیوں کے نتائج خود بخود پیدا کر دیتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ نئی تنقید جس پر پیچ اخلاقیات کا مطالبہ کرتی ہے اس کی تکمیل سے تاریخی نقاد اور اسلوبیاتی نقاد دونوں معذور ہیں۔

ڈیوڈ ڈیشز نے غلط نہیں کہا تھا کہ نئے نقاد فن پارے میں صناعی کے مطالعے پر مسلسل اصرار کے باعث ان تمام مضمرات کو نظر انداز کر دیتے ہیں جن کا تعلق نئے ادب کی اخلاقیات سے ہے۔ ایلیٹ کے اس قول سے کہ دیانت دارانہ تنقید اور حساس تحسین آفرینی کا رخ شاعر کی طرف نہیں بلکہ شاعری کی طرف ہوتا ہے، نئے نقادوں نے بہت ناقص مفہوم اخذ کیا ہے اور اس لیمو نچوڑ رویے (Lemon Squeezing) کا شکار ہوئے ہیں جس پر ایمپسن کے حوالے سے ایلیٹ نے طنز کیا تھا۔ انہوں نے ایلیٹ کی بات بھلا دی کہ

کسی عہد کے تہذیبی آلات و وسائل ہی اس کے تنقیدی زاویے کا تعین کرتے ہیں مغرب میں اس زاویہ کی دریافت پہلی جنگ عظیم کے بعد ہوئی ۔ ہمارے یہاں اس دریافت کو پہچاننے اور سمجھنے میں لگ بھگ چالیس برس مزید صرف ہو گئے ۔ ہمارے یہاں جدیدیت اور نئی حسیت کا چرچا اس وقت ہوا جب مغرب میں پوسٹ موڈ رنزم بھی ایک روایت بن چکی تھی ۔ اسی طرح ہمارے نقادوں نے وضعیات یا Structuralism کے اسرار پر توجہ اس وقت دی جب مغربی تنقید Post-Structuralism کے عہد میں قدم رکھ چکی تھی ۔ چنانچہ ہمارے نظام اوقات میں ''نئی حسیت'' کی طرح ''نئی تنقید'' بھی تاریخ اور وقت کے ایک ایسے تصور سے بندھی دکھائی دیتی ہے جو فرسودہ اور از کار رفتہ ہے' جسے نہ تو ہمارے زمانے کی تائید حاصل ہے نہ اس زندگی کی جو ادب اور اخلاقیات کے نئے امکان کی منتظر ہے اور جس پر اصرار کرتے وقت' ایسا لگتا ہے کہ ہم اپنے حال کو بھی ماضی بنانے کے درپے ہیں ۔

ادب کو نہ تو انسانی وجود سے لاتعلق کیا جا سکتا ہے اور نہ انسانی تنظیم سے' نہ ہی یہ ممکن ہے کہ ادب کا مطالعہ کرنے والا انسانی معاشرہ کے علم سے بے نیاز ہو کر کسی فن پارے کی تعین قدر کر سکے ۔ یہ اطلاع' دہائیوں پہلے' عسکری صاحب نے اردو والوں کو دی تھی کہ جمالیاتی قدر انسانی رابطوں اور انسلاکات کی نفی نہیں کرتی ۔ چنانچہ فن برائے فن کا مطلب بھی وہ کچھ نہیں ہے جو اس تصور کے مخالفین کی سمجھ میں سما سکا ہے ۔ عبرت یہ دیکھ کر ہوتی ہے کہ عسکری صاحب نے برسوں پہلے جس غلط فکری کی طرف ہماری توجہ منتقل کی تھی اسے ہموار اور سازگار زمین ملی بھی تو کہاں' نئی تنقید میں ! ہر انداز نظر کی آزمائش' اس کا اظہار زندگی کے کسی بھی شعبے میں ہو' اس تصور حقیقت کے واسطے سے ہوتی ہے جو کسی فرد یا جماعت کا شناس نامہ بنتا ہے ۔ تنقید پر بھی یہی بات صادق آتی ہے ۔ نئی تنقید کے ترجمانوں کا المیہ ان کے تصور حقیقت کا المیہ ہے ۔ نئی تنقید کے مضمرات سے بحث کے بعد' ایک سوچی سمجھی بے اطمینانی کے ساتھ جان کرورینسم نے جس Ontological Critic کا

خواب دیکھا تھا وہ دراصل نام نہاد "نئے نقادوں" کے آدھے ادھورے تصور حقیقت کا جواب ہے۔تنقید کے جو بھی مکاتب تا حال سامنے آئے ہیں فلسفیانہ' نفسیاتی' عمرانیاتی' سائنسی عملی اور اسلوبیاتی' ان سب کی بنیادی خامی اسی تصور حقیقت کی خامی ہے۔ان تمام مکاتب سے وابستہ نقادوں کی نارسائی کو ان کے تصور حقیقت کی نارسائی کے آئینے میں دیکھا اور سمجھا جاسکتا ہے۔وضعیاتی تنقید کو اصولی اساس اس تصور نے مہیا کی تھی کہ اس میں ادب پارے کی ہئیت اور اس کے مواد کو ایک دوسرے سے الگ کرنے کی کوئی گنجائش نہیں۔ مگر پچھلی دہائی میں یہ طلسم دھیرے دھیرے ٹوٹا ہے۔ایک نئے حلقے نے یہ آواز اٹھائی ہے کہ فن پارے کی وحدت میں اپنے تمام تر یقین کے باوجود Structuralism اور Deconstruction کے مویدین عملاً ادب سے ہر اس عنصر کا انقطاع کرتے رہے ہیں۔جس پر انسانی علوم کی قدر و قیمت کا انحصار ہے۔چنانچہ وضعیاتی تنقید کے منظرنامے پر کئی ضدیں سامنے آئی ہیں۔مثال کے طور پر وضعیاتی کے بالمقابل تنقید کا مظہریاتی زاویہ ہے۔Deconstruction کے مقابلے میں قاری کے ردعمل سے وابستہ تنقیدی زاویہ ہے۔ الفاظ کے مفہوم کی وضاحت کے مقابلے میں قاری نقاد کے دریافت کردہ مفہوم سے رونما ہونے والا زاویہ ہے۔یہ اختلافات ادب پارے میں صرف ہونے والے الفاظ کے معنی میں اختلاف سے زیادہ اس امر پر مبنی ہیں کہ حقیقت کے مختلف اصول اور تنقیدی طریق کار کی مختلف حکمت عملیاں نقاد کے عمل میں کس طرح بار پاتی ہیں۔اسی نقطے سے تنقید کے عمل میں نقاد کے ارادے کا عمل دخل شروع ہوتا ہے' کیونکہ لفظوں کی کوئی بھی ترتیب نقاد کے لیے بامعنی بنتی ہے اس لیے ہے کہ نقاد اس میں کوئی نہ کوئی معنی دریافت کرنا چاہتا ہے۔ یہ معنی وجود میں کیونکر آتا ہے؟ ذہنی سرگرمی کی مختلف جہتوں سے اس کا ربط کیا ہے؟ فن پارے میں اس کی شکل کیا بن سکتی ہے؟ اس پر اصلاً اختیار کس کا ہے اور اس کی قدر و قیمت کے تعین کا راستہ کیا ہوگا؟ یہ تمام سوال نقاد کی نیت اور ارادے سے رشتہ رکھتے ہیں۔یہی سوالات' نقاد کی اخلاقیات اور اس کی معنویت Relevance کا تعین بھی کرتے

ہیں۔ ہر نقاد ان سوالوں کا جواب اپنی توفیق کے مطابق تلاش کرتا ہے۔ ظاہر ہے کہ تلاش کے راستے یکساں نہیں ہوتے۔ چنانچہ تنقید کے مختلف مکاتب میں فرق اور امتیاز کے اسباب کی چھان بین دشوار نہیں ہے۔ نہ تو یہ اختلافات غیر فطری ہیں' نہ ان کی بنیاد پر تلاش وتنقید کے مختلف راستوں میں کسی ایک کو قبول کرنا اور دوسرے کو مسترد کرنا ضروری ہے۔ اس معاملے میں نئی تنقید سے ہم جس جواب کے طالب ہوتے ہیں یہ ہے کہ اس نے جو راستے اختیار کیے ان کی گرفت میں حقیقت کے کون سے پہلو آسکے ہیں اور وہ کون سے پہلو ہیں جو چھوٹ گئے۔ وضعیاتی تنقید جو ہمارے یہاں بہتوں کے نزدیک نئی تنقید کے مترادف کی حیثیت رکھتی ہے۔ اس سوال کا جواب دیتی بھی ہے تو ایک ایسی سطح پر جسے زیادہ سے زیادہ صرف اس کے ماخذ کی عمر کے حساب سے نیا کہا جاسکتا ہے۔

سارتر نے کہا تھا کہ کسی ادب پارے کو پڑھتے وقت ہم اپنے آپ کو ایک نئی دنیا میں پاتے ہیں۔ عین اسی طرح جیسے کہ کسی تھیٹر میں (مثال کے طور پر) کسی ناول کا مطالعہ کرنا' شعور کے ایک عام رویے سے دوچار ہونا ہے۔ یہ رویہ ہمیں محض قاری نہیں رہنے دیتا' ہمیں حقائق کی اس دنیا کا ناظر بھی بناتا ہے۔ جس تک ہماری رسائی اس ناول کے واسطے سے ہوتی ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ ادب کا ہر مطالعہ تخیل کے ایک ایسے سفر سے مماثل ہے جس کے دوران ہم حقائق کی ہزار صورتوں سے دوچار ہوتے ہیں اور ان صورتوں کی تفہیم میں مختلف النوع وسائل سے کام لیتے ہیں۔ کوئی بندھا ٹکا مقصد' بندھا ٹکا تصور اور اصول اس سفر کی تمام جہتوں کا احاطہ کرنے سے قاصر ہے۔ تنقید نہ تو قانون سازی ہے نہ کسی سیدھی سادی لسانی ترتیب کی مجرد تعبیر۔ تخلیقی لفظ کے واسطے سے ہم جتنا کچھ دیکھ پاتے ہیں اس سے بہت زیادہ ہماری نگاہ سے اوجھل رہ جاتا ہے۔ تخلیقی لفظ کے مفہوم کی کائنات بے حس ہوتی ہے اور غیر محدود۔ اس کے سلسلے میں قطعیت کا رویہ اختیار کرنا اپنے آپ کو فریب دینا ہے۔ وہ علم جو مجرد اصولوں' خیالوں اور رشتوں کی آگہی فراہم کرتا ہے' بقول سارتر کھوکھلا علم ہے' کھوکھلے شعور کا زائیدہ پردرده ادب کو سمجھنے کے لیے علم کی جو نوعیت درکار

ہوتی ہے وہ نقاد قاری اور اس کے مطالعے میں آنے والے متن کے خود مختارانہ عمل کو باہم
مربوط کر کے اس علم کو تخیل کا ہمسفر بناتی ہے۔ادب شناسی کے مظہریاتی ضابطے فن پارے
کے عمل اور اس کی ساخت کو قاری کے عام ادراک کی روشنی سے الگ نہیں سمجھتے۔ چنانچہ
اختصاص اور فن پارے کی حرمت کا وہ تصور جسے نئی تنقید نے حرز جاں بنا رکھا ہے' ہمارے
گردو پیش کی دنیا میں متروک ہو چلا ہے۔عام طور پر یہ خیال کیا جاتا ہے کہ کوئی فن پارہ ایک
بین العلومی میلان کی گرفت میں آئے بغیر اپنی تمام سطحوں اور جہتوں کے ساتھ ہمارے لیے
بامعنی نہیں بنتا۔ ہر انسانی شعور اور آگہی اپنا بامعنی اظہار ایک وسیع اور پُر پیچ انسانی مظہر کے
واسطے سے کرتی ہے۔ یہ مظہر تجربہ گاہوں کی چھوٹی سی دنیا کے دائرے میں نہیں سما سکتا۔
ہمارا عہد تخلیقی لفظ کے مفہوم' مطالعے اور تفہیم کے سابقہ تصورات سے انقلابی انحراف کا عہد
ہے۔نئی تنقید اس اعتراف کے بغیر اپنے قیام اور استحکام کی کوششوں میں ناکام رہے گی۔
مغرب میں ادب اور ادبی تنقید کے Post-Structuralist میلانات انسانی کائنات
کے ادراک کی ایک نئی منزل کا پتہ دیتے ہیں۔اس میلان کے سیاسی مضمرات بھی ہیں اور
شاید بہت سے نقاد انہی مضمرات کے پیش نظر اس میلان کو قبول کرنے سے جھجکتے ہیں۔ یہ
واقعہ بھی معنی خیز ہے کہ ایسے تمام نقاد جو گردو پیش کی دنیا کو اور تاریخ کو اور تجربوں کے رنگا
رنگ مظاہر کو اپنی اختصاص آمیز سرگرمی پر سایہ ڈالنے کی اجازت نہیں دیتے' بالعموم اپنی توجہ
کا مرکز چھوٹی نظموں' کہانیوں یا اشعار کو بناتے ہیں۔اس معاملے میں فن کی طہارت اور خود
کفالت کا تصور جس شکل میں ہمارے یہاں رائج رہا ہے' ناقص ہے اور ایک نئی اخلاقیات کا
منتظر۔۔

☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆

ادبی ڈسکورس میں

حقیقت' زبان اور حقیقت

حقیقت کے سلسلے میں ہر بحث بالآخر تصوریت اور حقیقت پر آ کر دم لیتی ہے۔ ایک کا سروکار چیز کی مابعد الطبیعیات سے ہے' دوسرے کے لیے خارجی مشاہدے اور تجربے اور چیز سے اس مادی اور وجودی رشتے کی زیادہ اہمیت جو ایک خاص مہلت زماں اور رقبۂ مکاں میں واقع ہوتا ہے۔ چیز میں مادہ بنیادی جوہر کی حیثیت ضرور رکھتا ہے لیکن یہ ایسے حقائق کا ایک لامتناہی سلسلہ ہے جو مجرد ہیں اور حواسی ردِ ہائے عمل کے طور پر ہمارے اندر مختلف النوع کیفیات کو جنم دیتے ہیں محض اشیا و معروضات کا وجود ہی حقیقی نہیں ہوتا' ہمارے محسوسات اور داخلی کیفیات بھی حقیقی ہوتی ہیں۔ یہ بحث بہت پرانی ہے کہ اشیا و معروضات کا وجود ان کے آئیڈیاز سے علیٰحدہ ہے یا نہیں ہے یا یہ کہ کیا اشیا و معروضات ہمارے ادراک سے آزاد کوئی وجود رکھتے ہیں؟ یہ سوال بھی کم اہم نہیں کہ کیا ادراکِ حقیقت اشیا اور ان کے خاصوں Qualities پر اثر انداز ہوتا ہے یا راست طور پر چیزوں کو جاننے کے بجائے ان کے آئیڈیاز کی معرفت ہی ناراست طور پر ان کا عرفان حاصل کیا جا سکتا ہے؟ اس میں بھی کوئی شبہ نہیں کہ مختلف اشیا و معروضات مختلف ذہنوں پر مختلف طور پر عیاں

ہوتے ہیں، اسی نسبت سے ان کے اثرات میں بھی کبھی یکساں روی نہیں پائی جاتی۔ جب کہ حقیقت پسندوں کے نزدیک معروضات کی حیثیت آفاقی ہے اور وہ وہی ہیں جیسے دکھائی دیتے ہیں۔ ظاہر ہے حقیقت ان تصورات کے بین بین ہے۔ ہر دو صورت میں عمل ادراک کی نوعیت خاص اہمیت رکھتی ہے۔ حقیقت ایک خارجی اور داخلی ہر دو تجربے میں آنے والی نمود بھی ہے اور مسلسل امکان بھی۔ تبدیلی جس کی جدلیاتی فطرت ہے۔ حقیقت کے اسی حرکی اور جدلی تصور میں اس کی تعلیق اور اس کے امکان مسلسل اور نموئے مسلسل کا راز بھی مضمر ہے۔ حقیقت کی یہی وہ نوعیت ہے جو ہمیشہ ہمارے ادراکات کو چیلنج بھی کرتی رہتی ہے اور سوچنے والے کے ذہن وشعور پر نئے زاویے سے اثر انداز ہوتی رہتی ہے۔

سوسیری ساختیات نے حقیقت کی متداول تعبیرات کو نہایت چیلنجنگ لفظوں میں اس اصرار کے ساتھ ضرب لگائی تھی کہ زبان سے باہر کسی سچ کا وجود نہیں ہے۔ ہماری دنیا زبان کی تشکیل کردہ ہے۔ گویا تمام موجودات وحقائق زبان ہی کے زائیدہ ہیں۔ ہمارا دیکھنا زبان کے ساتھ مشروط ہوتا ہے۔ اس طرح ہر چیز ایک لسانی یا متنی ساخت ہے۔ زبان حقیقت کو ریکارڈ نہیں کرتی اسے خلق کرتی ہے اسے ایک خاص شکل مہیا کرتی ہے۔ اسی لیے ساختیاتیین کے نزدیک ساری کائنات ہی متنی ہے۔ معنی، مصنف اور قاری دونوں کے اشتراک سے قائم ہوتے ہیں۔ رولاں بارتھ اور اس سے قبل پروپ کا بھی یہ کہنا تھا کہ کوئی لسانی فن پارہ اس کے مصنف کا خلق کردہ نہیں ہوتا بلکہ وہ عملِ تخلیق سے قبل موجود گرامر یا تقلیب کرنے والے نظام کا زائیدہ ہوتا ہے۔ چوں کہ اس کا تعلق ایک نظام سے ہے، پروپ اسے متون کی ایک عمومی خصوصیت یا تفاعل کے طور پر دیکھتا ہے۔ اسی نظام کے تحت معنی کی تشکیل ہوتی ہے۔ دوسرے لفظوں میں مصنف زبان کا محض ایک میڈیم ہے۔ لسانی شہ پارے میں جو جذبے، تجربے اور وارداتیں اظہار کی منطق سے گذرتی ہیں ان کا سرچشمہ مصنف کی داخلی سائیکی نہ ہو کر زبان ہے اور زبان کسی ذریعے کا نام نہیں ہے بلکہ خوفاعل ہے۔ جب کہ باختن سماج اور طبقاتی مفادات کے مظہر کے طور پر زبان کو ساخت نہیں مانتا،

اس کے نزدیک زبان ایک متحرک اور کثیر التاکید مظہر ہے جو اقتدار کی چولیں ہلا دینے اور اندر سے ہر اس چیز کو تہ و بالا کرنے کی صلاحیت رکھتی ہے جو طاقتور کہلاتی ہے۔

ساسیئر کے برخلاف باختن کے یہاں لانگ کے بجائے پیرول کی حیثیت مرکزی ہے کیونکہ زبان کو سیاق سے علیحدہ کر کے دیکھا ہی نہیں جاسکتا۔ زبان اصلاً Dialogic (ذو آوازی) ہے کیوں کہ سیاق کے بغیر متن کا تجزیہ ممکن ہی نہیں ہے۔ زبان اور الفاظ اپنی ترسیل کے دوران ہی دوسرے کے ساتھ معنی کا رشتہ قائم کر لیتے ہیں۔ ساسیئر کے برعکس باختن نشان Sign کو مستحکم اکائی نہیں مانتا بلکہ خاص سماجی سیاقات میں اسے تکلم کے ایک عملی جزو سے تعبیر کرتا ہے۔ پیرول کو سمجھنے کی کوئی بھی کوشش مواقع یا صورتِ حالات اور اظہار کے دورایئے اور مہلتِ وقت پر نظر رکھے بغیر کامیاب نہیں ہوسکتی۔ باختن زبان کی مادی ہیت پر اصرار کرتے ہوئے زبان کو سماجی، اقتصادی، سیاسی اور نظریاتی نظامات کے ساتھ مختص کر کے دیکھتا ہے اتنا ہی نہیں ڈسکورس کو بھی ٹھوس اور سماجی نظریاتی رابطے کے طور پر اخذ کرتا ہے، جسے پس ساختیات کے تصوراتی نقشے میں کلیدی درجہ حاصل ہے۔ ساختیات کے علی الرغم ردتشکیل میں خصوصاً ایک میلان کے طور پر یہ چیز مشترک نظر آتی ہے کہ معنی مقرر نہیں ہیں اور نہ مستحکم اور مستقل ہیں کوئی بھی تشریح نہ مکمل ہوسکتی ہے نہ صحیح اور نہ آخری۔ تاہم والوسینوف (غالباً باختن کا فرضی نام) اور باختن، ردتشکیل کے برخلاف، استعمال میں آنے والی زبان کو سماجی حالات کی روشنی میں دیکھتے ہیں۔ جس میں معنی کی حیثیت عارضی اور زمانی ہوتی ہے۔ والوسینوف کا بنیادی سروکار لسانیات سے تھا جب کہ باختن کی فکر کا محور ادب ہے۔

''مارکسزم اینڈ فلاسفی آف لنگویج'' (۱۹۲۹ء) میں والوسینوف نے ساسیئر کے زبان کی مجرد معروضیت کو خاص نشانہ بنایا ہے۔ وہ زبان کو ایک سماجی عملیے کے طور پر اخذ کرتا ہے۔ زبان اظہار ہے۔ جو لانگ کے کسی مجرد اور معروضی نظام سے برآمد نہیں ہوتی بلکہ اس کا ظہور ٹھوس سماجی میل جول اور ربط و ضبط کا نتیجہ ہے۔ جب سماجی سیاق سے مربوط کر کے

زبان پر غور کیا جاتا ہے تو وہ ایک تخلیقی اور مسلسل عملیے کے طور پر اپنی شناخت کراتی ہے۔ ایک اظہار دوسرے اظہار کا جواب بھی ہوتا ہے اور دوسرے اظہار کی پیش بندی بھی۔ یہ اظہارات سماجی مبادلے کے طور پر واقع ہوتے ہیں اور مختلف سماجی گروہوں کے مابین جد و جہد کے ایک میدان عمل کی تشکیل کرتے ہیں۔ جب ہم نے یہ تسلیم کرلیا بقول والو سینوف کہ: نشان نہ تو مستقل ہوتا ہے اور نہ معین تو اس میں از خود تکثیرِ معنی کی جہت نمو پا لیتی ہے۔

والوسینوف کے اس لسانی حقیقت پسندانہ نقطۂ نظر کی روشنی میں باختن کے نظریۂ ادب کے بعض پہلوؤں کی طرف توجہ دینے کی ضرورت ہے۔ وہ کہتا ہے کہ ادب میں عارضی اور خصوصی رشتوں کا ایک اٹوٹ ربط ہوتا ہے۔ یونانی رومان پاروں کی مثال کو سامنے رکھ کر وہ یہ واضح کرتا ہے کہ انہیں Dialogic ذو آوازی کے زمرے میں رکھنا چاہیے۔ ان کے پلاٹ کا جائے وقوع کسی ایک مقام تک محدود نہ ہو کر مختلف جغرافیائی وحدتوں تک پھیلا ہوا ہے۔ ان میں انسانی زندگیاں بھی مختلف مقامات میں مختلف طور پر بسر کرتی ہوئی دکھائی گئی ہیں۔ باختن کے اس نظریے کا اطلاق ہماری داستانوں کے اس وسیع تر کینوس پر بخوبی کیا جا سکتا ہے جو بظاہر زمان سے عاری ہیں لیکن بہ باطن مکان کے متنوع سیاقات اور تہذیبی اور انسانی جذباتی سانچوں کی روشنی میں زمان کی فہم سے وہ بالا بھی نہیں ہیں۔ ہماری داستانوں میں جو تنوعات کا لامتناہی سلسلہ ہے وہ اپنے پھیلاؤ میں دنیا کی تمام داستانوی سرمائے پر مرجح ہے۔ باختن اپنے اس نظریے کا اطلاق ناول کی صنف پر بھی کرتا ہے ناول میں اس قسم کی صورت کو وہ سماجی اور انفرادی ہر دو اعتبار سے ''غیر مختتم ہوتیہوئی یعنی مسلسل تشکیل سے گزرتی ہوئی'' کا نام دیتا ہے جس طرح دنیا اور اس کی اشیا کے بارے میں باختن کا خیال ہے کہ حتمی اور قطعی کچھ نہیں ہے اسی طرح ادبی فن پاروں کو بھی وہ قطعی اور فیصلہ کن قرار نہیں دیتا۔ جو کچھ ہے وہ ہونے کی حالت میں ہے یعنی ہر چیز مستقبل کی سمت رواں ہے اور ہمیشہ رواں حالت میں رہے گی۔ اسی طرح حقیقت بھی رواں ہے اسے کسی آخری

نام سے موسوم نہیں کیا جا سکتا۔ گذشتگان کے ادب اور نئی سے نئی ادبی تصانیف کے خلق ہو تے رہنے کا راز بھی ادب کی اسی غیر اختتامی خصوصیت میں مضمر ہے۔

باختن نے Problems of Dostevsky's Poetics (دستوؤسکی کی شعریات کے مسائل) میں کثیر الاصواتی ناول کے تصور کو یک آوازی Monological متن پر ترجیح دی ہے۔ یک آوازی متن ایک متجانس/ یک رنگا اور نسبتاً ایک یکساں رو منطق کا حامل ہوتا ہے۔ باختن دوستوؤسکی کے ناول کا خاص وصف اور امتیاز اس کے کثیر الاصواتی ڈسکورس کو گردانتا ہے جس کے باعث اس کا فن ہمیشہ ایک نئے تعارف کا احساس دلاتا ہے۔ ہر سطح پر حقیقت کا تفاعل امکان افزا ہے اور بالیدگی جس کی فطرت ہے۔ کثیر الاصواتی متن میں جسے بین الانسانی بھی کہا گیا ہے ہر آواز کی اپنی قیمت ہوتی ہے۔ باختن یہ بھی کہتا ہے کہ ناول کا ڈسکورس شعری ڈسکورس ہوتا ہے' لیکن ارسطو سے لے کر موجودہ ادوار تک جس طرح شعریات کے تصور کو ضابطہ بند یا دفتری بنا دیا گیا ہے اور جس طور پر اس کے تحت میں کئی قسم کے مفروضات قائم کر دیے گئے ہیں ان حدود میں اب اسے ناول کے فن پر چُست نہیں کیا جا سکتا۔ ناول کو شعریات کی روشنی میں پڑھنے کے معنی ناول کے اصل فن سے روگردانی کے ہیں۔ ناول کی ثروت مندی اس کے بدیعیاتی کردار یا مجازی نوعیت میں نہیں بلکہ زندگی کے ان مخصوص اور بوقلموں تجربات کی پیش کش میں مضمر ہے جن میں کثیر الاصواتی کے باعث کئی زبانوں کی جڑیں پیوست ہوتی ہیں۔ ناول کسی ایک شخص پر مبنی مکالمہ یا واحد کلامیہ نہیں ہوتا بلکہ مختلف طبقاتی کرداروں' جغرافیائی اور نسلی گروہوں کی آوازوں سے ترکیب پاتا ہے۔ اس طور پر باختن کے لفظوں میں 'سچ' کی کوئی ایک زبان نہیں بلکہ کئی زبانیں ہوتی ہیں۔

کثیر الاصواتی متن/ ناول کے ضمن میں باختن کارنیوال کی زندگی کے تنوعات سے معمور سیاق کا بھی حوالہ دیتا ہے کہ کارنیوال میں ہم بغیر کسی خارجی یعنی سیاسی' اخلاقی یا مذہبی طاقت کے جبر سے پرے ایک آزاد فضا میں ہنستے اور قہقہے لگاتے ہیں۔ کارنیوال کے

تماشہ بین اور جوکر وغیرہ جیسے کردار ہی ہنسی کے فاعل اور مفعول ہوتے ہیں۔ کیونکہ جو کچھ ہے کارنیوال کے حدود کے اندر ہے ان حدود سے باہر کوئی زندگی نہیں ہے۔ اسی آزاد فضا میں عجیب الخلقت اور رقص الموت قسم کے کھیل دکھائے جاتے ہیں' ان میں ڈراونے اور لرزا دینے والے کرتبوں سے جہاں مبہوت اور متحیر کر دیا جاتا ہے وہیں مسخرے مختلف طریقوں سے اپنی ہیئت بگاڑتے اور بے سروپا اور غیر شائستہ حرکات انجام دیتے ہیں۔ ان حرکات کی انجام دہی میں ان کے مختلف جسمانی اعضا کا کردار اہم ہوتا ہے۔ کارنیوال کی مضحک' متحیر اور آزاد فضا میں مسخروں کے ماسک نشاۃ الثانیہ کے ان ماسکوں سے قطعاً مختلف نوعیت رکھتے ہیں' جن سے ریاکاری اور حیلہ سازی کی پردہ پوشی کا کام لیا جاتا تھا۔ جب کہ کارنیوالی ماسک کا مقصد ہنسی ٹھٹھے کو برانگیخت کرنا ہے۔ باوجود اس کے نشاۃ الثانیہ اور عہد وسطیٰ کے کارنیوال کی اس معنی میں اس کے نزدیک بڑی اہمیت تھی کہ اس نے ایک پر تکلف اور ضابطہ بند کلچر کے خلاف عوامیت کی راہیں سجھائیں۔ ایسی کئی مزاحیہ اصناف قائم ہوئیں جن میں عہد وسطیٰ کی دفتری' جاگیردارانہ اور کلیسائی مصنوعی سنجیدگی کا پہلو زیادہ نمایاں تھا۔ ہمیں یہاں یہ نہیں بھولنا چاہیے کہ باختن نے کارنیوالی قہقہہ زنی کا نظریہ عین اسٹالن کے دور حکومت میں ترتیب دیا تھا اور اسٹالین کا طرز زندگی اور دفتری ضابطہ بندی قہقہے کی نفی کرتی تھی۔ قہقہہ زنی کو داخلی گھٹن کے اخراج کا نفسیاتی ذریعہ بھی قرار دیا جا سکتا ہے۔ اس طرح کارنیوال یا کوئی بھی فن لطف وانبساط کے حصول کی راہ میں حارج ہونے والی ہر ادارہ جاتی' اکادمیاتی اور دفتری جبر کے خلاف مدافعت اور مزاحمت کا کار انجام دیتا ہے۔ باختن کی نظر میں فن اور زندگی کی حدیں جہاں ایک دوسرے سے ملتی ہیں وہیں عوامی اور کارنیوالی مزاح سے مملو کلچر بھی وجود پاتا ہے۔ زندگی بذاتِ خود مختلف قماش کے کھیل کے مطابق تشکیل پاتی ہے' جہاں اداکاروں اور ناظرین کے درمیان کوئی واضح امتیاز باقی نہیں رہتا۔ کارنیوال اس اپنائیت کے ساتھ ساری فضا پر محیط ہو جاتا ہے' جیسے زندگی باہر نہیں صرف اسی احاطے میں ہے۔

باختن کے معنی میں کارنیوال میں جو یکجائیت Intimacy کا پہلو ہے ادب بھی اسی زمرے کی چیز ہے وہ ادب کو ایک متحرک سماجی مخاطبے سے تعبیر کرتا ہے، جس میں مختلف سماجی اور تاریخی صورتِ حالات میں مختلف طبقوں کے لیے مختلف معانی اور تعبیرات وضع کرنے اور مہیا کرنے کی استعداد ہے اور جس کی تاکید بالخصوص ادبی تخلیقات میں انبساط آگیں اضافیت Jolly Relativity اور کارنیوالیت اور کثیر الاصواتیت Dialogism پر ہے۔

اس ضمن میں اسطوری مطالعات کی بھی خاص اہمیت ہے کہ اسطوری نظام بھی انسانی فکر و وجدان کا سیاق رکھتا ہے اور جس کے حوالے سے ہمیں مختلف تہذیبوں کے سرچشموں، ان کی تشکیلات، ان کی علامتی بنیادوں اور عقائد و توہمات کی عجیب الخلقت صورتوں کا علم ہوتا ہے۔ اساطیر فطرت سے وابستگی اور فطرت کی توثیق اور فطرت کی محکومی ہی کے مظہر نہیں ہیں، مزاحمت اور مقاومت کے ان پہلوؤں سے بھی ہمیں روشناس کراتے ہیں جن سے سماج اور تہذیب کی علمی جستجوؤں کو ہمیشہ کوئی راہ میسر آئی ہے۔ اسطور کی تحیر خیزی اور ایک خاص ڈسپلن کے باوجود ان کی آزادہ روی اور غیر تحفظ پسندی میں بھی انسانی رابطوں اور رشتوں کے بے شمار رنگ دیکھے جا سکتے ہیں۔ اسطور، انسانی ذہن کی ذخائر علامتی قوتوں کے ادارک و اظہار کا وہ پہلا مرحلہ تھا جس نے بظاہر انسانی رشتوں کے باطن میں شوریدہ سر "دوسرے اس انسان کو باہر لا کھڑا کیا" جو پردۂ غیاب میں تھا اور اب تک جسے کوئی زبان نہیں ملی تھی۔ اسطور فطری انسان کا پوری آواز میں ادا کیا ہوا سچ ہے جس کے لیے حقیقت اور واہمے کے مابین کوئی فصل نہ تھی نیز ہر ناممکن کے اندر کوئی نہ کوئی امکان بھی چھپا ہوتا ہے۔ حقیقت اسی امکان کی تجلی کا نام ہے۔

استعارہ، تخلیقی زبان کا سب سے موثر ترین وسیلہ ہے اس لیے اس کے استعمال میں حقیقت کے متبادلات کا امکان زیادہ ہوتا ہے۔ وہ ایک موجود دنیا کے علاوہ کئی ایسی دوسری دنیاؤں سے بھی دوچار کراتا ہے، جو معلوم کم نامعلوم زیادہ ہوتی ہیں۔ جن کی تحیر

خیزی ان کے حیطِ علم میں آنے کے باوجود برقرار رہتی ہے۔ رچرڈ روٹری نے لکھا ہے کہ وہ حقیقت یا صداقت جو تاریخ کی تاریخ واریت ہمیں دکھاتی ہے، ضروری نہیں کہ واقعی حقیقت یا صداقت ہو۔ ہمارے پاس زبان کے علاوہ کوئی دوسرا ذریعہ نہیں ہے جو ہمیں حقیقت کا علم مہیا کر سکے لیکن اپنے مجازی کردار کے باعث زبان کو بھی شفاف وسیلہ قرار نہیں دیا جاسکتا۔ روٹری زبان کو ایک ایسا آلہ کار قرار دیتا ہے جس کے توسط سے ہم وہ حاصل کر لیتے ہیں جو حاصل کرنا چاہتے ہیں گویا زبان سے اظہار ہی نہیں اخفا کا کام لیا جاتا ہے۔ زبان کے پاس آئرنی ایک بڑا حربہ ہے جو حقیقت فہمی کے ضمن میں انسانی سائیکی کو بھی تذبذب اور تعلیق میں رکھنے کی صلاحیت رکھتی ہے۔ ہم تطابق اور تضاد کے تناؤ سے نکلنے کے لیے زبان کی طرف رجوع ہوتے ہیں اور یہ چاہتے ہیں کہ زبان حقیقت اور صداقت کے واسطے سے ہمیں روشناس کرائے لیکن لسانی اظہار کے طریقوں میں ناراست طریقوں کا عدد زیادہ ہے۔ انفارمیشن ٹیکنالوجی کے بے محابا فروغ کو دیکھتے ہوئے یہی کہا جاسکتا ہے کہ زبان اور حقیقت کے مابین دوری زیادہ بڑھی ہے۔ بادریلا رتو یہاں تک کہتا ہے کہ عصری زندگی ''کوڈ'' کی محکوم ہے، حیاتیات میں DNA کوڈیا Sound Reproduction کے ڈِجٹل کوڈ یا کمپیوٹر ٹکنالوجی کے Binary Code وغیرہ کوڈ یہ یقین دلاتا ہے کہ باز تخلیق شئے محض کوئی نقل/ کاپی نہیں ہے۔ کوڈ نے ہو بہو نقوشِ ثانی کو ممکن بنا کر اوریجنل اور نقل کے فرق ہی کو ختم کر دیا ہے۔ کوئی اوریجنل چیز اب اوریجنل نہیں رہی، وہ کوڈ ہے یا فارمولا۔ بادریلار کے لفظوں میں یہی Hyper Real ہے۔ جس کے تحت امیج ہی حقیقت ہے۔ ٹیکنالوجی کے ذریعے حقیقت کے جن تجربوں سے ہم دوچار ہیں وہ بھی بناوٹی ہیں۔ جیسے ٹیلی وژن کے ذریعے گھر بیٹھے اشیا کی خریداری، (گویا گھر نہیں بازار ہے) برقیاتی خریدکاری (موبائل یا انٹرنیٹ کے ذرائع سے کام لینا) وغیرہ۔ ہمارے صارفی سماج میں اشیا محض نشانات بن گئی ہیں۔ ٹی۔ وی اشتہارات اس کی بہترین مثال ہیں۔ ہم جو کچھ صَرف یا Consume کرتے ہیں وہ اشیا نہیں ان کے محض

امیجز (Images) ہوتے ہیں۔ ادب یہ کام اپنی ابتدا سے کرتا آرہا ہے۔ اس کا کام اشیا سازی نہیں اشیا کی امیج سازی اور نمائندگی ہے۔ تخلیق ایک ساتھ بہت سے انضمامات کو راہ دیتی ہے۔ جیسے لفظ کو احساس یا Feeling سے الگ نہیں کر سکتے۔ عقل کو جذبے سے علیحدہ نہیں کیا جا سکتا۔ جذبے اور وجدان کی سرگرمی ایک دوسرے میں خلط ملط ہے۔ روایت اور تجربے کا حساس اشتراک ہی معنی کو نئی ترتیب اور نیا آہنگ بھی عطا کرتا ہے۔ تخلیق اپنی ابتدا سے آخری لفظ تک ایسے کئی مراحل سے گزرتی ہے جو خود تخلیق کار کے لیے بڑے مبہم ہوتے ہیں۔ تخلیق، اپنے آخری شمار میں جس حقیقت سے متعارف کراتی ہے اس میں یقیناً مصنف کی منشا کا اتنا دخل نہیں ہوتا جتنا ہم اسے باور کر کے چلتے ہیں۔ اگرچہ حاصل جمع کی صورت میں جس فن پارے سے ہمیں سابقہ پڑتا ہے وہ بھی کسی نہ کسی حقیقت کا تاثر ضرور فراہم کرتا ہے لیکن تہ و بالا ہونے کے کئی مراحل کے بعد کا تاثر اور یہی تاثر قاری کی قراتوں کے تجربے سے بھی گذرتا ہے۔ اس معنی میں کہ حقیقت کو محض کسی ایک نام یا کسی ایک معنی سے وابستہ کر کے دیکھا جا سکتا ہے اور نہ محض کسی ایک ترجیح کو بنیاد بنایا جا سکتا ہے۔

☆☆☆☆☆☆☆

پروفیسر قدوس جاوید

تنقید کا نیا منظر نامہ اور تھیوری

کسی بھی زندہ اور فعال زبان میں، جیسی کہ اردو ہے۔ کوئی بھی نیا ادبی رجحان یا رویہ دن اور تاریخ کے تعین کے ساتھ وجود میں نہیں آتا۔ آج جو نیا رجحان، قدر یا رویہ ادب میں اپنی جگہ بنا رہا ہے، عین ممکن ہے کہ اس کی جڑیں کسی سابقہ رجحان یا رویے میں پیوست ہوں دراصل زندہ زبانوں کی ثقافت ہو یا شعریات اندر سے بند اور جامد نہیں کھلی اور متحرک ہوتی ہے نئے اور پرانے کی آویزش و پیکار سے ان میں خود انضباطی اور ہم آہنگی کا جدلیاتی عمل برابر جاری وساری رہتا ہے۔ سابقہ بنیادوں پر نئے معیار نئے رہتے ہیں اور سابقہ معیاروں کی باز آفرینی بھی ہوتی رہتی ہے۔ اگر غور کریں تو اسکی بنیادی وجہ یہ سامنے آتی ہے کہ زندگی، زمانہ، سیاست اور علوم وفنون کے تغیرات رفتار اور تیوروں کے سبب کسی بھی معاشرہ اور ثقافت میں اول تو اُبال اور تحرک پیدا ہوتا اور پھر اس اُبال اور تحرک کے سبب زندگی کے دوسرے شعبوں کی ہی طرح ادب میں بھی، موضوعی ولسانی اور فنی و جمالیاتی رویوں میں اول تو مختلف Fluctuating Gaps یا Spaces نمایاں ہوتے ہیں اور پھر انہیں سیال اور متحرک خلاؤں خالی جگہوں اور کھائیوں کے درمیان سے کوئی ایسا ادبی

رجحان، رویہ یا نظریہ وجود میں آتا ہے جسے ہم اپنی لسانی و ادبی روایات اور عصری تقاضوں اور قدروں کے تناظر میں کوئی نیا نام دیتے ہیں۔ سرسید تحریک، ترقی پسندی، جدیدیت اور مابعد جدیدیت اس کی مثالیں ہیں۔ لیکن چونکہ کسی بھی معاشرہ میں ادب کے اصول و نظریات، رویے اور اقدار۔ ادب کے اندر، ادب کی رو سے ہی پروان چڑھتے ہیں اور برتے جاتے ہیں اس لیے ہر نیا ادبی رجحان یا رویہ کسی نہ کسی سابقہ ادبی رجحان یا رویہ سے ایک جدلیاتی رشتہ ضرور رکھتا ہے۔ خواہ یہ رشتہ مزاحمت (Resistance) کا ہو یا مصالحت (Compromise) کا۔ افتراق کا ہو یا مماثلت کا۔ لہٰذا ادب کے فنی و فکری، لسانی و جمالیاتی امکانات کی توسیع کے لیے تازہ کار نظریات و رجحانات کو گلے لگانا اور لگاتے رہنا ضروری ہے لیکن یاد رہے کہ کسی بھی سابقہ نظریہ، تحریک یا رجحان کی عصری معنویت کے بارے میں سوالات تو کھڑے کئے جا سکتے ہیں لیکن انہیں بے معنی یا بھولا ہوا حافظہ قرار دے کر یکسر رد کرنا مناسب نہیں کیونکہ اس سے اور کچھ بھی نہیں تو ادب کا تاریخی تسلسل تو شکستہ ہوتا ہی ہے۔ اسی طرح اپنے ماحول معاشرہ اور اپنی ثقافت کی پرواہ کئے بغیر کسی بھی نئے ادبی تھیوری یا نظریئے کو "تیار مال" کی طرح محض تقلیدی اور پیشہ ورانہ انداز میں اپنایا جائے تو اس سے ادب میں شعبدہ بازی اور فیشن پرستی کو راہ ملتی ہے ہم نے آپ نے ترقی پسندی اور جدیدیت کے حوالے سے اس کا خوب خوب نظارہ کیا ہے۔

اپنے ان معروضات کے بعد۔ "اردو تنقید کا نیا منظر نامہ" کے تعلق سے میں پہلی بات تو یہ کہنا چاہوں گا کہ۔ "تنقید ادب کا دماغ ہے ایسا دماغ جو ذوق و مدد سے ادب کی تعین قدر کر کے ادب کے دیدہ امکانات کو مستحکم اور نادیدہ مضمرات کو منور کرتا ہے ظاہر ہے اس کے لیے تنقید کو ادب کی تفہیم و تعبیر اور تجزیہ و توضیح کے مرحلوں سے بھی گذرنا پڑتا ہے اس عمل کی انجام آوری کے لیے تنقید نگار اپنی لسانی و ادبی روایات اور معاشرتی و ثقافتی اقدار کے اندر رہتے ہوئے۔ مختلف عصری علوم اور نظریات (تھیوریز) سے بصیرتوں کا اکتساب بھی کرتا ہے۔ دراصل یہی وہ تازہ ترین بصیرتیں ہوتی ہیں جن سے کسی بھی زبان کی

تنقید میں نئی جہات کی کرنیں پھوٹتی ہیں۔تنقید کا نیا منظر نامہ ظہور پذیر ہوتا ہے اور تنقید کے نئے منظر نامے کے حوالے سے کہنے کی ضرورت نہیں کہ ادبی تخلیق' ذات حیات اور کائنات کے حوالے سے جہاں حقائق اور تصورات کے مختلف النوع جہات کی نشاندہی یا تشکیل جدید کرتی ہے وہیں تنقید ان معلوم یا غیر مانوس (De Familiar) جہات کی طرفوں اور تہوں کو کھول کر ادبی تخلیق کے اصل جوہر' یعنی تخلیقی تجربہ کے امکانات کو بے نقاب کرتی ہے اور اس طرح ادب کی ادبیت Literaryness of Literature کا انکشاف ہوتا ہے۔تنقید کے نئے منظر نامے کے حوالے سے یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ بدلتے ہوئے ثقافتی حالات (Cultural Conditions) کے پیش نظر تنقید بھی اپنے طریق کار' رویہ اور دائرہ عمل میں ردو بدل اور ترمیم و اضافہ کر رہی ہے۔لہٰذا تازہ ترین نظریات و تصورات (Theories) اور اپنے لسانی' ادبی اور قدری نظام کے پیش نظر تنقید۔فن پارے میں تخلیقی جوہر یا تجربے کی تخم ریزی (Dissemination) سے لے کر فن پارے کی تفہیم و تعبیر تک کے لیے جن نکات پر توجہ مرکوز کرنے پر اصرار کرتی ہے۔وہی تنقید کے نئے منظر نامے کا خاصہ ہے۔لیکن تنقید کے نئے منظر نامے کے ساتھ ایک بہت بڑا مسئلہ مختلف اور متضاد تنقیدی نظریات کا وفور بھی ہے۔اردو تنقید کے نئے منظر نامے میں ایک طرف تو ہئیتی' امتزاجی' ساختیاتی' مظہریاتی' ردتشکیل' تانیثی' بین المتونی لسانیاتی قاری اساس' اکتشافی تنقید جیسے تنقیدی تصورات کی یورش ہے وہیں دوسری جانب ٹونی بینٹ' پیری اینڈرسن اور ٹیری ایگلٹن کی جانب سے مارکسی جمالیات کی نئی تعبیرات کے بعد ادب کی قدر سنجی کے ضمن میں مارکسی تنقید کی اہمیت میں تو اضافہ ہوا ہی تھا لیکن خاص طور پر ۹/۱۱ کے بعد گلوبلائزیشن (Globalisation) اور کنزیومرازم (Consumerism) کے حوالے سے عالمی پیمانے پر مارکسی تنقید کا غلبہ بڑھتا ہی جا رہا ہے۔خود مابعد جدید تصور ادب بھی مارکسی جمالیات کی صد فی صد نفی نہیں کرتا۔تنقید کے جدید منظر نامے کا حصہ ان سبھی تنقیدی تصورات نے ادب کی تفہیم و تعبیر کے لیے متن' مصنف' قاری' معاشرہ' زبان اور

زندگی کے حوالے سے متعدد عنوانات قائم کئے ہیں مثلاً متن کی ساخت، متن کی قرات، متن کے تفاعل میں قاری کی شرکت، متن سے مصنف کا غیاب، متن کا دوسرے متن یا متون سے رشتہ، متن میں معاشرتی، ثقافتی اور مذہبی حوالے اور اکتسابات، معنی کی تشکیل یا ردِ تشکیل میں قاری کے حافظہ، مطالعہ، ذوق اور دیگر انسلاکات کا حصہ۔ لفظ و معنی کا رشتہ، متن میں معنی کی توسیع و تحدید اور تجدید و التوا (Limitisation) متن میں زبان کا لسانی برتاو متن کی معنیاتی (Semantic) نحویاتی (Syntactical) اور لفظیاتی (Verbal) جہتیں وغیرہ ظاہر ہے کہ ادب کی قدر سنجی سے متعلق یہ ڈھیر سارے نکات عام قارئین کو بوکھلاہٹ میں مبتلا کر سکتے ہیں اور اس بنا پر تنقید کو لسانی کھیل (Language Game) ادبی شعبدہ بازی، علمی مشقت یا پھر فلسفیانہ دیدہ ریزی سمجھنے کی غلطی ہوسکتی ہے۔ لیکن واقعتاً ایسا ہے نہیں۔ ان سارے نکات کو بہ یک وقت برتنا ممکن نہیں لہٰذا ہو یہ رہا ہے کہ ہر نقاد اپنی بساط بھر ہی ان میں سے چند ایک نکات پر توجہ مرکوز کرتا ہے اور اکثر نکات سے سرسری گزرنے کا رویہ اختیار کرتا ہے۔

تنقید کے نئے منظرنامے میں تھیوری کی گونج کچھ زیادہ ہی سنائی دیتی ہے۔ بلکہ اگر یہ کہا جائے کہ تنقید کے نئے منظرنامے کا مرکزی نقطہ تھیوری ہی ہے تو شاید غلط نہیں ہوگا۔ تھیوری کی اصطلاح کا استعمال اردو میں مابعد جدیدیت کے حوالے سے عام بلکہ پرانا ہو چکا ہے۔ پروفیسر گوپی چند نارنگ، پروفیسر وہاب اشرفی، حامدی کاشمیری اور عتیق اللہ سے لے کر ابوالکلام قاسمی، نذیر احمد ملک اور شافع قدوائی، ارتضیٰ کریم اور صغیر افراہیم تک نے اپنی تحریروں میں مابعد جدیدیت اور تھیوری کے حوالے سے جو معروضات پیش کئے ہیں ان سے اتنی بات تو واضح ہو ہی چکی ہے کہ تھیوری کا ادب کے ساتھ تعلق لسانیات کے حوالے سے قائم ہوتا ہے ادب بھی لسانی اظہار کی ایک صورت، ایک ڈسکورس (Discourse) ہے۔ ہر شخص جانتا ہے کہ فرانسیسی ماہر لسانیات اور دانشور سوسیئر Ferdinand De Saussure نے اپنی کتاب A Course in General Linguistic میں

جونظریہ لسان پیش کیا اس کے زیر اثر مختلف و متنوع پرانے اور نئے نظریات زیادہ شدومد کے ساتھ سامنے آئے۔ مثلاً پروپ اور لیوی اسٹراس کی ساختیات (Structuralism) رولاں بارتھ لاکاں اور فوکو کی پس ساختیات (Post-Structuralism) ژاک دریدا کی ردِ تشکیل (De Construction) رومن جیکب اور شکلووسکی کی ہیئت پسندی (Formalism) جو ناتھن کلر کا Concept of Common Sense وولف گانگ آئزر کی مظہریت (Phenomenology) ورجینا وولف، سائمن دابوواا اور ژولیا کرسٹیوا کی تانیثیت (Feminism) سے لے کر ٹیری ایگلٹن اور پیری اینڈرسن کی نو مارکسیت (Neo Marxim) وغیرہ کے باہمی میل جول اور اثر و نفوذ کے نتیجے میں عالمی سطح پر انسان، انسانی معاشرت اور ادب و ثقافت کی تمام تر سرگرمیوں کی تفہیم و تعبیر کا ایک تازہ کار آزاد فطری اور دانشورانہ رویہ (Intellectual Attitude) وجود میں آیا۔ ایک اعتبار سے اس رویے کا نام ہی تھیوری ہے۔ ادب کے حوالے سے تھیوری۔ مختلف علوم و فنون، فکر و فلسفہ اور عصری حالات و کیفیات کی بصیرتوں سے پیدا ہونے والی وہ ''قوت'' (Power) ہے جو کسی بھی طرح کے متن یا متون کے داخلی اسرار، مضمرات اور امتیازات کو سامنے لاتی ہے۔ اب چونکہ ادبی تحریر یا متن کا تعلق، نفسیات، سیاسیات، مذہبیات، جنسیات یا معاشیات کسی بھی پہلو سے ہوسکتا ہے اس لئے جب آج کی ادبی تنقید، کسی ادبی تحریر یا متن کو ڈسکورس کے طور پر سمجھنے اور سمجھانے کے نئے زاویئے اور طریق کار بروئے کار لاتی ہے۔ تو الگ الگ تنقیدی رویوں اور زاویوں کی بنا پر آج کی تنقید کو الگ الگ نام بھی دیئے جاتے ہیں مثلاً ہیئتی تنقید، ساختیاتی تنقید، قاری اساس تنقید، اسلوبیاتی تنقید اور اکتشافی تنقید۔ تنقید کی ان تمام شاخوں کی تفصیلی وضاحتیں اردو میں موجود ہیں اور تنقید کی ان تمام صورتوں کا مرکز اور ماخذ تھیوری ہی ہے۔ دراصل صارفینی تہذیب (Consumer Culture) کے سبب آج کا انسان ہر چیز کو نہ صرف، نفع اور نقصان (Profit & Loss) کی نظروں سے

دیکھنے کا عادی ہو چکا ہے بلکہ بڑی تیزی سے آدمی Citizen کے بجائے Netizen بھی بنتا جا رہا ہے اور اس صورت حال میں زندگی کے مختلف شعبوں میں جو نئے ڈسکورس سامنے آرہے ہیں ''تھیوری'' ان کی تمام طرفوں متبادلوں اور دوسرے پن (The other) کو کھولنے، سمجھنے اور سمجھانے کی ایک کوشش ایک ذریعہ ہے تاکہ آج کے انسان کو ایک روشن خیال اور منطقی راستہ مل سکے۔ اس ضمن میں ٹیری ایگلٹن نے اپنے ایک لیکچر The Signigicance of Theory میں کہا ہے کہ

''اس وقت انسان اور تمام انسانی علوم (Humenities) زبردست کرائس کے شکار ہیں اور انسان اور انسانی علوم کو اس کرائس سے نکالنے کے لیے تھیوری بے حد ضروری ہے کیونکہ تھیوری زندگی سے الگ کوئی چیز نہیں۔ جہاں زندگی ہے وہاں تھیوری ہے اور سماجی زندگی کا ہر پہلو چونکہ ایک نظریاتی معنی و مفہوم Theoritical Meaning رکھتا ہے۔''

اس لیے ٹیری ایگلٹن نے یہ بھی کہا ہے کہ

"Just as all social life is theoritical, so all theory is real social life."

بیسویں صدی کی آخری دہائیوں تک آکر تھیوری نے ادب اور دیگر شعبہ ہائے زندگی سے وابستہ علوم اور ان کے انسلاکات سے متعلق ہر طرح کے ڈسکورس روایات اور مفروضات کو زیروزبر کر کے انسانی فہم عامہ (Common Senses) سوچ فکر اور تخلیقی رویوں کو جو نئی سمتیں اور طرفیں عطا کی ہیں اس کا اندازہ آج کے تخلیقی فنکاروں کے ہمہ جہت تخلیقی شعور سے بخوبی لگایا جاسکتا ہے۔ اردو کے ایک چھوٹے سے منطقے کشمیر میں ہی رفیق راز اور دیپک بدکی، پرتپال سنگھ بیتاب، نورشاہ، شفق سوپوری، ترنم ریاض، فرید پربتی، عمر مجید، نذیر آزاد اور مشتاق مہدی جیسے شاعروں اور افسانہ نگاروں تک کے یہاں انسان اور انسانی بحران کے حوالے سے لسانی، فکری اور تخلیقی رویوں کی مختلف صورتیں ملتی ہیں۔ کشمیر کی آج

کی اردو شاعری اور فکشن کے حوالے سے متعدد مثالیں پیش کی جاسکتی ہیں۔لیکن فی الوقت اس کا موقع نہیں پھر بھی ترنم ریاض کے افسانوی مجموعہ ابابیلیں لوٹ آئیں گی کے پیش لفظ کی ان چند ایک سطروں کے اندر جھانک کر دیکھئے۔تھیوری کے اثر ونفوذ کا اندازہ ہو جائے گا۔

''انسان ازل سے اپنے گرد و پیش میں اپنی اہمیت کو سمجھنے کی سعی میں سرگرداں ہے اس سعی مسلسل کا سبب یہ ہے کہ وہ کائنات میں اپنے وجود کے جواز اور اس کے مفہوم کا متلاشی ہے۔''

اور پھر تخلیقی عمل کی نئی آگہی کا اظہار ترنم ریاض کے ان جملوں میں زیادہ بھرپور انداز میں ہوا ہے۔

''میں تخلیقی عمل کو شاعری، موسیقی یا آرٹ تک ہی محصور نہیں دیکھ سکتی۔مجھے احساس ہے کہ ٹکنالوجی کی بادشاہت قائم کرنے والا بل گیٹس بھی ایک تخلیق کار ہے جس کی پھیلتی ہوئی سلطنت نے دنیا کے ہر قلم کار کے تخلیقی عمل کو متاثر کیا ہے۔''

مشہور دانشور گائتری چکرورتی اسپائیواک (SPIVAK) نے بھی امریکہ کے Mid Western Modern Language Association کی جانب سے شائع ہونے والی کتاب The Decolonialisation of Imagination میں شائع اپنے مقالے میں ادب اور ادب کے تخلیقی عمل کے حوالے سے کچھ ایسے ہی خیالات کا اظہار کیا ہے۔یہ محض اتفاق نہیں بلکہ مابعد جدید ثقافتی صورت حال اور اس کے تار و پود Tissues سے محسوس یا نامحسوس طور پر تخلیقی فنکاروں کے اندر پیدا ہونے والی اس بصیرت یا قوت کا مظہر ہے جسے تھیوری کہا گیا ہے۔ظاہر ہے کہ تخلیقی ادب کے اس اجتہادی منظرنامے کے حوالے سے جو تنقید لکھی جائے گی اس کا منظرنامہ بھی غیر روایتی اور کسی حد تک غیر مانوس Defamiliar ہوگا۔لیکن جیسا کہ میں گذشتہ اوراق میں کہیں کہ آیا ہوں حالیہ

کا سابقہ سے کوئی نہ کوئی رشتہ ضرور ہوتا ہے لیکن مجھ سے پہلے گوپی چند نارنگ ساختیات پس ساختیات میں لکھ چکے ہیں کہ

''اردو میں تھیوری یعنی ادبی نظریہ سازی کی پہلی باضابطہ کتاب ''حالی کا مقدمہ'' شعروشاعری ہے۔ یوں تو شعریات کا احساس پہلے سے موجود چلا آتا تھا لیکن اسے منضبط کرنے کی اولین کوشش حالی ہی نے کی۔ جس علمی شان اور روایت آگہی سے حالی نے اپنے عہد کی تھیوری کی تشکیل کی تھی ویسی توجہ نہ ترقی پسندوں نے اپنی تھیوری پر کی اور نہ جدیدیت پسندوں نے غور سے دیکھا جائے تو تھیوری کی سطح پر دونوں کے تضادات اور عدم مطابقتوں کا شکار ہونے کی ایک وجہ تھیوری کی عدم تشکیل بھی تھی''۔

پروفیسر نارنگ کی رائے سے وہاب اشرفی اور ابوالکلام قاسمی بھی اتفاق کرتے ہیں۔ پھر بھی یہ سوال اپنی جگہ قائم رہتا ہے کہ نظریات یا تھیوریز کی کثرت کے درمیان کون سا نظریہ اردو دشمنی کے اس دور میں اردو ادب کے لیے سب کے لیے قابل قبول نیا تنقیدی ماڈل فراہم کرے گا۔ اسے طے کرنے میں شاید ابھی کچھ اور وقت لگے۔ لیکن اتنی بات تو کہی ہی جاسکتی ہے کہ تنقید کو ادب کا جائزہ اس قدری نظام کی رو سے لینا چاہیئے جس میں ماضی کے اکتسابات کی روح بھی کارفرما ہو حال کی عنصری ترکیب بھی اور مستقبل کی تعمیری تخیل بھی۔ یہاں ولی کا یہ شعر یاد آرہا ہے۔

راہ مضمون تازہ بند نہیں
تا قیامت کھلا ہے باب سخن

☆☆☆☆☆☆

پروفیسر علی احمد فاطمی

نئی تنقید کے سنگھرش

اردو کے ممتاز شاعر و دانش ور علی سردار جعفری نے ایک بار کسی تقریر میں کہا تھا کہ ادب کی جمہوریت سماج کی جمہوریت سے بھی بڑی ہوتی ہے..... میں سمجھتا ہوں کہ ادب کی تمام اصناف میں تنقید کا عمل سب سے بڑا جمہوری عمل ہوتا ہے لیکن اتنا ہی ذمہ داریوں اور سنگھرشوں سے بھرا ہوا۔ تنقید اب مدرسے کی قیل وقال اور مکتبی قسم کے فکر و خیال تک محدود نہیں رہی۔ تنقید اس کے علاوہ بہت کچھ ہوگئی ہے جیسے ادب بہت کچھ ہوگیا ہے۔ بہت پہلے مقدمہ شعر و شاعری میں حالی نے تنقید کا رشتہ معاشرے سے جوڑتے ہوئے کس قدر بنیادی اور تعمیری بحث کی تھی۔ بدلتے ہوئے وقت کے ساتھ تنقید اپنے آپ کو کس طرح بدلتی ہے اس ضمن میں ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کے یہ خیالات ملاحظہ ہوں ؎

''موجودہ فن پارے خود ہی ایک مثالی نظام بنا لیتے ہیں جس میں کوئی نئی حقیقت فن پارے کی تخلیق سے خود ہی رد و بدل ہو جاتی ہے۔ موجودہ نظام نئے فن پارے کے وجود میں آنے سے قبل مکمل ہوتا ہے۔ لیکن نئے فن پارے کے وجود میں آنے کے بعد اس نظام

زندگی کے لیے ضروری ہو جاتا ہے کہ سارے موجود نظام میں تبدیلی
پیدا ہو خواہ وہ تبدیلی کتنی ہی خفیف کیوں نہ ہو۔ اس طرح ہر فن پارے
کے رشتے تناسبات اور اقدار پورے نظام' میں نئے سرے سے
ترتیب پا لیتے ہیں۔''

حسن عسکری نے بھی اپنے ایک مضمون میں اچھی بات کہی تھی ۔

''جو تنقید مدرسوں کا ایک کھیل ہے اور زندہ حقیقتوں سے دامن بچا کر
خود اپنے آپ میں مگن رہتی ہے۔ اس سے آخیر ہمیں کوئی مطلب نہیں
ہے کیونکہ اس سے ادب پر کوئی اثر نہیں پڑتا۔ یہاں تو ہمیں صرف
اس تنقید سے سروکار ہے جو زندہ تخلیقی سرگرمیوں سے کسی نہ کسی قسم کا
تعلق ضرور رکھتی ہے۔ ایسی تنقید چونکہ براہ راست تخلیقی سرگرمیوں کا
حصہ بن جاتی ہے ۔اس لیے اس کا فریضہ ہر زمانے میں
مختلف ہوتا ہے اگر سماج اندرونی طور پر ہم آہنگ اور مربوط ہو تو
صرف واہ واہ ''سبحان اللہ'' کہہ کر تنقید کسی ادب پارے کا درجہ متعین
نہیں کرسکتی ہے۔ اگر سماج میں کوئی مربوط نظام اقدار باقی نہ رہا تو پھر
تنقید کو ادب پاروں سے توجہ ہٹا کر خود ادب کی اہمیت کا تعین کرنا پڑتا
ہے۔ اگر سماج میں ادب باقی دوسری سرگرمیوں سے بالکل ہی الگ
ہو کے رہ جائے تو ایسی حالت میں تنقید ادب کی قدر و قیمت کا سوال
چھوڑ کر ادب کی تخلیق کے عمل کا مطالعہ کرنے لگتی ہے تو اس کا مطلب
یہ ہے کہ اگر تنقید تخلیقی سرگرمیوں سے اپنا تعلق برقرار رکھنا چاہتی ہے تو
ہر دور میں اس کا فریضہ مختلف ہوگا۔''

تعریفیں اور مثالیں اور بھی ہیں..... تجربات اور ترقی نے واضح کر دیا کہ اب
تنقید مکھی پہ مکھی نبھانے' مرعوب کن لفظیات اور اصطلاحات اور محض مغرب زدہ تھیوریوں پر

ہی بحث کرنے کا نام نہیں ہے..... بلکہ زندہ و تخلیقی حقیقتوں کو سمجھنے و سمجھانے کے ساتھ ساتھ ٹکرانے، تعمیری و تشکیلی فضا ہموار کرنے، حال کو ماضی سے اندرونی رشتہ رکھتے ہوئے بھی الگ کرنے۔ تہذیب و ثقافت کی شناخت قائم کرنے اور زبان وادب کی تخلیق کی فضا ساز گار کرنے اور جمود کو توڑنے کا کام بھی ہے..... کل ملا کر وہ ایک مُد برانہ و دانشورانہ عمل ہی نہیں بلکہ تہذیب و ثقافت اور معاشرت کے تئیں ایک جدوجہد اور سنگھرش کا تاریخی اور تہذیبی رول ادا کرتی ہے۔

میرا خیال ہے کہ جس طرح سماج میں جمہوریت کی ضرورت ہوتی ہے اسی طرح ادب میں تنقید کی ضرورت ہوتی ہے۔ اگر تنقید کا رشتہ صرف تخلیق تک محدود ہے اور نقاد تخلیق کار کی تمام باتوں سے متفق ہے تو پھر تنقید کی کوئی خاص اہمیت نہیں اور نہ ہی ضرورت ..... جب کہ تنقید کی ضرورت ہوتی ہے۔ تخلیق بنیادی حوالہ ضرور ہوتی ہے اور وہ تخلیق میں اختلاف واتفاق کے عناصر اجاگر کرتی ہے لیکن اس کے ذریعہ دراصل وہ اپنے دور کے افکار واقدار۔ احساس وشعور کی ایک منطقی ترتیب کے ذریعہ اپنے عہد کے حالات، مسائل وغیرہ کو بھی جانچتی پرکھتی ہے اور ان کو فکر وشعور کی ایک نئی شکل دے کر محض ادب کے ارتقاء ہی میں نہیں بلکہ انسان اور انسانیت، سماج اور معاشرت کے ارتقا میں بھی اہم رول ادا کرتی ہے۔ آج تنقید جس بے سمتی کا شکار ہے اس کی وجہ یہی ہے کہ وہ اپنے جمہوری اقدار اور ذمہ دارانہ سنگھرش سے کہیں بھٹک گئی ہے اس سے نہ صرف ادبی تخلیق بلکہ معاشرتی تخلیق بھی انتشار اور بھٹکاؤ کا شکار ہوگئی ہے۔

آج کی تنقید کی ایک مشکل یہ ہے کہ وہ صرف تنقید پڑھتی ہے۔ مغربی نقادوں کا ذکر کرتی ہے۔ طرح طرح کے فلسفیانہ الجھاوے پیدا کرتی ہے۔ آج کی تخلیق سے اس کا رشتہ کم کم ہی رہ گیا ہے۔ تخلیقی ادب سے رشتہ کم ہونے یا ختم ہونے کی وجہ سے تخلیقی جمالیات کا شعور نہ نقاد میں پیدا ہو سکا اور نہ وہ قارئین میں پیدا کر سکا..... لوگ اتفاق کم کریں گے لیکن میں سمجھتا ہوں کہ تنقید..... تخلیق کی طرح ایک سماجی عمل ہے۔ وہ سماج اور معاشرہ

کے لیے بھی لکھی جاتی ہے اور تخلیق میں اسی کو تلاش کرتی ہے۔ کچھ نقاد محض زبان و بیان یا حرف ولفظ کی باتیں کر کے اور طرح طرح کی فلسفیانہ بے ربط موشگافیاں کر کے اور تنقید کو طرح طرح کے خانوں میں تقسیم کر کے آسان تنقید کو مشکل میں ڈال دیتے ہیں۔ میں خانہ بندی کے خلاف تو نہیں کہ علم کی مختلف شکلیں اور پرتیں ہوتی ہیں..... لیکن علم برائے علم یا ادب برائے ادب کا حامی نہیں، اس لیے اگر میں اس کے پس پردہ الجھاوے اور گمراہی کی شکل دیکھتا ہوں تو اس کے خلاف ضرور ہوں...... لیکن یہ اختلاف ہے مخالفت نہیں۔ میرا خیال ہے کہ معاملہ لسانیات کا ہو یا ساختیات وغیرہ کا..... کوئی بھی لفظ فکر کے مربوط یا غیر مربوط نظام کے بغیر اپنا کوئی وجود نہیں رکھتا۔ یہ نظام بظاہر تجریدی ہو سکتا ہے لیکن اس کے پس پردہ بھی عمرانیات، معاشیات وغیرہ کام کرتی رہتی ہے۔ اس لیے ان اصطلاحوں کی مخالفت تو نہیں ہونی چاہیے لیکن اس کی مشروطیت اور محدودیت پر کھلی بحث ضرور ہونی چاہیے جو ان دنوں جمہوری انداز سے نہیں ہو رہی ہے اور جو ہو رہی ہے وہ آپ کے سامنے ہے میں اسے دہراؤں گا نہیں..... بس اتنا ہی کہوں گا کہ جو لوگ آج شعبۂ تنقید میں بڑے اور وسیع تخلیقی ادب سے رشتہ توڑ کر صرف اپنی شہرت اور عظمت کی جنگ کر رہے ہیں ان سے میری ہمدردی ہی ہے کیونکہ وہ سمجھ نہیں پا رہے ہے کہ آج کے نئے دولت مند معاشرہ میں..... نئے صارفی کلچر میں ادب کے لیے اور خاص طور پر تنقید کے لیے کتنی جگہ باقی رہ گئی ہے۔ آج ادب عوام سے کٹ کر صرف کتابوں تک محدود ہو کر رہ گیا ہے۔ قارئین کی تعداد تشویشناک حد تک گھٹ گئی ہے۔ ادب و تنقید کے تئیں سنجیدگی اور سپردگی از کار رفتہ ہو گئی ہے۔ اس لیے میری شکایت ان نقادوں سے کم ہے کیونکہ یہ ایک بڑی مشینری کے چھوٹے پرزے ہیں۔ ان تہذیب فروشوں اور ادب کو خریدنے والوں سے زیادہ ہے جنہوں نے اپنے تجارتی ہوس کے لیے ہمارے لسانی کلچر، تہذیب، ادب اور رنگارنگ ثقافت کو بہت پیچھے ڈھکیل دیا ہے۔ ان عالمی سازشوں اور ہوس پرستوں کو سمجھنے اور ان سے سنگھرش کرنے کے بجائے... اس کے برعکس صرف اپنی شخصیت اور انانیت کا ڈنکا پیٹنا۔ تعریف و توصیف

سے کاغذ سیاہ کرنا۔ غلامانہ ذہنیت کو فروغ دینا اس دور کی تنقید کی گمراہی اور سیاہی کو ظاہر کرتی ہے ایسی ایسی تنقید لکھی جارہی ہے جو بقول جمیل جالبی :-

''ان تحریروں سے کھٹی ڈکاروں کی بو آتی ہے جیسے سڑے ہوئے گوشت کی باؤلی ہنڈیا پک رہی ہو۔''

اسی طرح ہندی کے ایک شاعر نے ہندی تنقید سے بیزار ہو کر کہا تھا:-

''میری جنگ..... ہندی کی کچی آلو چنا سے نہیں ہے۔ اب بحث اقتدار سے ہوگی۔ سے کھڑا ہے اب نقادوں کو طے کرنا ہے کہ وہ اس نئے اقتدار سے کس حد تک لڑنے کو تیار ہیں۔''

باقر مہدی جیسے جیالے اور بانکے نقاد نے بھی کبھی بے باکانہ طور پر کہا تھا...

''اقتدار کی کشمکش ادبی دنیا میں ایک محرک بن جاتی ہے۔ چقماق کے ٹکراؤ سے چنگاری جنم لیتی ہے اور ایک طرف یہ کشمکش سوہانِ روح بن جاتی ہے تو دوسری طرف اس کی توجہ سے ادبی تخلیقات میں جان بھی پیدا ہوتی ہے۔ اس لیے اقتدار کی کشمکش سے نجات حاصل کرنا تخلیق کے دائرے سے نکل کر نروان کی طرف پہلا قدم ہوگا۔''

افسوس تو یہ ہے کہ ان دنوں اردو کے کچھ نقاد اقتدار کے حوالے سے ہی اپنے آپ کو مقتدر اور مفتخر محسوس کرنے لگے ہیں۔ صاحب اقتدار ہونے کے ناتے نئے ادیبوں و نقادوں کی ہمت افزائی کرنے کے بجائے ان کا غلط استعمال بلکہ استحصال کرنے میں مصروف ہیں۔ دوسری طرف کمزور، نام نہاد لیکن دولت مند افسر یا تاجر شاعروں کو راتوں رات عظیم شاعر بنانے اور بڑے بڑے انعامات سے نوازنے کے عمل سے تنقید کی عظمت اور تقدس کو جو ضرب پہنچاتے ہیں وہ اب کوئی پوشیدہ چیز نہیں رہ گئی ہے۔ تنقید کا یہ ایک افسوس ناک اور غیر ذمہ دارانہ عمل ہے جسے کئی بڑے نقاد انجام دے رہے ہیں۔ حالانکہ ایسی تنقید کے بارے میں والٹر بین جیمن نے کہا ہے:-

''ایسی تنقید نہ تخلیق کی مدد کرتی ہے اور نہ تخلیق کار کی۔ خود نقاد کی تنقیدی
شناخت شک کے دائرے میں آچکی ہے۔''

میں ان چھوٹی اور معمولی باتوں کا ذکر نہیں کرنا چاہتا لیکن کیا کروں کہ میں ان چھوٹی حرکتوں کو بھی اس بڑی سازش سے الگ کر کے دیکھ نہیں پاتا۔ اردو تنقید کو آج میں اس سازش کا شکار پاتا ہوں۔ تخلیقی ادب تو لکھا جا رہا ہے لیکن سب محسوس کر رہے ہیں کہ اچھے تنقیدی مضامین کی کمی ہے اور عمدہ' سنجیدہ اور معتدل تنقید کا تو فقدان ہی نہیں' بحران سا ہے۔ اکثر نئے نقاد جن میں یونیورسٹی کے پروفیسر زیادہ ہیں چُپی سادھے بیٹھے ہیں اگرچہ اس خاموشی میں ان کی شرافت اور غیر جانب داریت کا دخل ہو سکتا ہے لیکن اس سے ہو یہ رہا ہے کہ وہی پرانے اور لڑاکو نقاد جو آج سے پچیس تیس سال قبل لڑائی لڑ رہے تھے آج برہنہ ہو کر دنگل میں اتر کر اپنے وجود کی لڑائی لڑ رہے ہیں جس سے صورتِ حال کچھ یوں ہو گئی ہے کہ اقدار و افکار کے سنگھرش نے افراد اور ذاتیات کے سنگھرش کا روپ لے لیا ہے۔ اس گھمسان نے ادبی تخلیق کو گم کر دیا ہے۔ یہی بڑی سازش ہے جو کسی بھی معاشرے کے لیے لمحۂ فکریہ ہے۔

آپ کہہ سکتے ہیں کہ یہ سب وقتی ہے' لمحاتی ہے۔ کچھ لوگ تو یہ دلیل بھی پیش کرتے ہیں کہ زندہ ادب اور زندہ ادیبوں کے درمیان ہی اتھل پتھل ہوتی ہے۔ ہو سکتا ہے کہ یہ سچ ہو لیکن ہم سب جانتے ہیں کہ مکالمہ اور مجادلہ میں فرق ہوتا ہے..... اس لیے یہ بات غور طلب ہے کہ کسی بھی زبان و ادب سے مثبت و صحت مند قدروں کی پوشیدگی کا مطلب ہے اس کے لسانی و ادبی معاشرہ سے اس شعور و احساس کی پوشیدگی ہے جو ادب کے ارتقا کے لیے ہی نہیں بلکہ معاشرہ کے ارتقا کے لیے بھی ضروری ہوا کرتا ہے۔ افسوس کہ محدود و مستعار وژن رکھنے والے نقاد اس خطرناک صورتِ حال پر توجہ دینے کو تیار نہیں.... اس کے ملزم وہ تو ہیں ہی جو بلاوجہ کی چیخ و پکار میں مصروف ہیں۔ وہ بھی جو خاموش تماشائی ہیں۔ کسی بھی معمولی کتاب پر مدتوں بحث جاری رکھنا۔ کسی ایک غیر اہم ناول کو اردو کا ایک بڑا اور غیر معمولی ناول قرار دینا..... ایک دوسرے کو نیچا دکھانا' اوچھے وار کرنا صرف ذاتی

یا لمحاتی عمل نہیں ہوتا بلکہ تہذیب نقدِ ادب کے زوال کو بھی اجاگر کرتا ہے..... اس سے یہ ہو رہا ہے کہ ہمارے نئے لکھنے والے جو کہانیاں لکھ رہے ہیں، شاعری کر رہے ہیں۔ ان پر کوئی گفتگو کرنے کو تیار نہیں۔ آج کا تخلیقی ادب بُری طرح متاثر ہو رہا ہے۔ نتیجہ یہ ہو رہا ہے کہ وہ تنقید جو صرف ادبی محاکمہ نہیں کرتی بلکہ اپنے علم و شعور، ادراک و آگہی کے ذریعہ انسانی معاشرہ کو بھی فیڈ (Feed) کرتی ہے کیونکہ ایک سچی و پختہ تنقید میں صرف خیال نہیں ہوتا مکتبی و نصابی قسم کی پڑتال نہیں ہوتی بلکہ ادب میں نئے معاشرتی حقائق اور نئے جمالیاتی اقدار کی تلاش بھی ہوتی ہے اور اس کی نشو و نما میں معاون اور مددگار بھی۔

تنقید تخلیق اور تخلیق کار کے ذریعہ زمانہ کی شناخت بھی کرتی ہے اور بالواسطہ زمانہ کی رفتار دانش کو بھی آگے بڑھاتی ہے اور جہاں یہ سب نہیں ہوتا وہاں صرف ادب کی ہی نہیں ادبی سماج کی رفتار بھی تھم سی جاتی ہے جو بہت نقصان دہ ہوتی ہے جیسا کہ ان دنوں اردو تنقید میں ہو گیا ہے کہ لگتا ہے کہ اس وقت اردو ادب میں کچھ لکھا ہی نہیں جا رہا ہے۔ جب کہ ادھر کچھ اچھے ناول لکھے گئے ہیں۔ شاعری بھی ہو رہی ہے۔ اپنے ڈھنگ کے افسانے بھی لکھے جا رہے ہیں۔ نئے ادیب اسی دھوئیں زدہ ماحول میں خون جلا جلا تخلیق ادب میں مصروف ہیں۔ زندگی کے بدلاؤ، تہذیب و ادب کے نئے پڑاؤ، تاریخ اور معاشرہ سے نئے مکالمے کرنے میں مصروف ہیں۔ ان کی تخلیقات میں جو نئی سمجھ اور نئی سنجیدگی و وابستگی نظر آ رہی ہے کیا اسے غور اور ہمدردی سے سمجھنے کی ضرورت نہیں۔ نئے تخلیقی متبادلات کے بجائے، نئے تنقیدی مجادلات پر گفتگو ہو رہی ہے نئے تصورات پر بحث ہو رہی ہے۔ خیر یہ گفتگو ہو۔ لیکن نئی معاشرت اور نئی ثقافت اور ان دونوں کی آمیزش سے جو نئی تہذیب کی تشکیل ہو رہی ہے اس پر گفتگو کیوں نہیں..... پروفیسر شمیم حنفی کا خیال ہے کہ۔

> ''انسانی تجربے کے اظہار کا دائرہ چاہے جتنا بھی پھیل جائے تاریخ، تہذیب کے عمل دخل سے پوری طرح اس کا آزاد اور الگ ہو جانا ممکن نہیں....''

نئی تحریر اور نئی تہذیب پر گفتگو کا نہ ہونا کس قدر گھاتک ہے اس کا اندازہ ہم ابھی نہیں لگا پا رہے ہیں۔ یہ مسئلہ صرف آج کے ادیبوں و شاعروں کی شناخت تک محدود نہیں بلکہ آج کی تہذیب اور سماج سے بیگانگی کو بھی ظاہر کرتا ہے جو صرف ہمارے معاشرہ کو ہی نہیں پورے عالمِ انسانیت کو خطرناک راستوں پر لے جاتا ہے۔ ہندی زبان میں تنقید کو آلوچنا کہتے ہیں جس کا مطلب ہے آتم لوچن..... یعنی اپنے آپ کو دیکھنا۔ یہاں دیکھنے سے مراد محض اپنے آپ کو دیکھنا نہیں ہے بلکہ کھلی آنکھوں اور روشن خیالوں سے انسان اور انسانی معاشرہ کو دیکھنا ہے اور تنقید کی چشمِ بینا صرف دیکھتی ہی نہیں بلکہ دکھاتی بھی ہے اور ایک طرح سے وہ سماج کی تنقید سے بھی جُڑ جاتی ہے۔ اس لیے سماج کے سنگھرش کو سمجھے بغیر آپ ادب اور تنقید کے سنگھرش کو سمجھ ہی نہیں سکتے۔ ان دونوں صورتوں کے تال میل سے ہی تنقید میں ایک منزل یہ بھی آتی ہے جب ادیب کے سنگھرش اور سماج کے سنگھرش کی دوئی سے وحدت کی دھارائیں پھوٹنے لگتی ہیں۔ اسی لیے کہا جاتا ہے کہ تنقید کے سنگھرش کے بغیر ادب ایک سجاوٹ یا بکاؤ مال کی چیز ہو کر رہ جاتا ہے۔ تہذیبِ نقد یا شعورِ نقد کے بغیر آپ اضطراب یا احتجاج کا کوئی قدم نہیں اٹھا سکتے۔ جہاں اُٹھے گا وہاں صرف انتقام ہوگا استقلال نہیں۔ جیسا کہ ان دنوں ہو گیا ہے۔ تنقید کو مختلف چکروں میں پھنسا دینا یا تنقید کے خاتمہ کا اعلان کر دینا دراصل وہ سازش اور منصوبہ ہے جو ادب اور تنقید دونوں سے قارئین کو الگ کر دیتا ہے۔ ان دنوں تنقید کی نئی نئی اصطلاحیں اور نئے نئے الجھاوے ایسی ہی تقطیع کا کام کر رہے ہیں۔ حیرت ہے کہ وابستگی پر یقین رکھنے والی ترقی پسند تنقید بھی ان حالات میں خاموش سی ہے اور جو ہے وہ اتنی اکادمک اور کلاسک ہو گئی ہے جتنی کہ نہیں ہونی چاہیے۔ جدید تنقید بھی خاموش..... لیکن ادب تو پھر بھی لکھا جا رہا ہے۔ سچ پوچھئے تو ضرورت اس بات کی ہے کہ تنقید کو اکادمک سانچوں سے نکال کر تہذیب و ثقافت اور معاشرت کے راستوں پر لایا جائے۔ یہ معروضی عمل نہ صرف جدید عالم کاری کی تفہیم میں معاون ہوگا بلکہ اس کا جواب بھی ہوگا..... یہاں لانے سے مراد براہِ راست سیاست اور

سماج نہیں ہے بلکہ اس فکر وفن سے ہے جو انسانی اور سماجی جمالیات کے سانچے سے پھوٹتا ہے کیونکہ میں سمجھتا ہوں کہ جمالیات کا کوئی بھی تصور انسانی کیف وکم اور معاشرتی پیچ وخم سے الگ نہیں ہوتا۔ اس لیے ضرورت اس بات کی ہے کہ نئی تنقید' نئی سماجیات اور جمالیات پر بحث کرے اور صرف بحث ہی نہیں کرے بلکہ نئی تخلیق میں ان کی تلاش بھی کرے اور تعینِ قدر کی تازہ کاری میں مصروف رہے۔ کیونکہ نقاد صرف ادبی مشیر نہیں ہوتا بلکہ ایک دانشور بھی ہوتا ہے۔ اس لیے ضروری ہے کہ وہ ادب کی داخلی قدروں کے ساتھ ساتھ بے دخل قدروں کو بھی سمجھے اور اسے داخل کرے کیونکہ ادب انسانی فکر وخیال' نظریۂ جمال کا ہی فنکارانہ نیز دانشورانہ ذریعۂ اظہار ہے اسی لیے ہندی کے ممتاز ادیب وناقد نامور سنگھ نے ایک جگہ لکھا ہے کہ ''تنقید اپنے وقت کی دانشورانہ موجودگی ہے۔'' موجودگی سے مراد یہاں عصری تہذیب' ثقافت اور معاشرت کو پہچاننا' کھنگالنا اور تخلیق کے حوالے سے سماج پر تبصرہ کرنا ہے۔ ایسی ہی تنقید بقول مجنوں گورکھپوری۔۔۔

> ''گفتگو' تبصرہ' جائزہ وغیرہ سے اوپر اُٹھ کر تنقید ادب بنتی ہے اور پھر تنقیدِ حیات۔۔۔۔ ایسی تنقید خود تنقید اور تخلیق دونوں کے لیے بہت ضروری ہوتی ہے۔''

لیکن یہ خیال ان لوگوں کو پسند نہیں آسکتا جو لوگ ادب سے تفریح اور تنقید سے تعریف کی ہی توقع کرتے ہیں اور ان لوگوں کو بھی پسند نہیں آسکتا جو لوگ شعور پر عقیدہ کا قبضہ دیکھنا چاہتے ہیں۔ ایسے لوگ تنقید سے ڈرتے ہیں اور اسے ختم کر دینا چاہتے ہیں۔ کیونکہ تنقید ایک تجزیاتی اور محاسباتی عمل کا نام ہے۔ جس سے قوتِ فکر اور شعور وآگہی میں اضافہ ہوتا ہے۔ ادب کی موت یا تنقید کی موت کے اعلان کے پیچھے اس قسم کے خوف اور منصوبے کام کرتے نظر آتے ہیں۔ جس کی مخالفت بھی ہے اور کہیں کہیں احتجاج بھی۔ تانیثیت' علاقائیت یا دلت شعور کے حوالے سے جو بحثیں ان دنوں چل رہی ہیں ان میں ان جھلکیوں کو دیکھا جاسکتا ہے۔ پروفیسر گوپی چند نارنگ ایک گفتگو میں حصہ لیتے ہوئے کہتے ہیں۔۔۔۔

''صرف ادب یا فن کی ایسی دنیا ہے کہ اس سے بڑی کوئی جمہوریت نہیں ہے۔ سچی اور کھری پوزیشن کسی بھی ادیب و شاعر کی آج بھی مخالفت اور احتجاج ہے۔ خواہ مقتدرہ کا ہو سیاسی نظام کا یا کسی اور کا ..... ادیب' شاعر اور ناقد کیا چاہتا ہے۔ اپنی آزادی اپنے ضمیر کی آزادی سے پوزیشن لینا.... افسوس کہ ادب نے پوزیشن لینا چھوڑ دیا ہے۔''

یہ بات بڑی حد تک سچ ہے لیکن پوری کی پوری یہی بات تنقید کے لیے کہی جا سکتی ہے۔ یہی نارنگ اپنی تنقید میں احتجاج سے کم۔ زندگی سے بھی کم فلسفہ طرازی سے زیادہ کام لیتے ہیں جس کا جواب اُسی گفتگو میں کملیشوریوں دیتے ہیں.....

''آپ فلسفے میں زندگی تلاش کرتے ہیں اور میں ایک ادیب کے روپ میں زندگی میں فلسفہ تلاش کرتا ہوں۔ جب میں لکھتا ہوں تو دریدا کو پڑھ کر نہیں لکھتا یا فوکو کو پڑھ کر نہیں لکھتا..... میں زندگی کو پڑھ کر لکھتا ہوں۔ ہم اپنے وقت کو یقینی طور پر اپنے تجربے کی آنکھوں سے دیکھتے ہیں تب ہمارے نتیجے نکلتے ہیں جو اپنی دھرتی کا اپنے تجربے کا ادب ہے۔ وہ کسی فلسفے کے ساتھ نہیں چلتا۔ وہ اپنا فلسفہ خود پیدا کرتا ہے اور اسی کے ساتھ چلتی ہے ادبی تحریک یا تنقید۔''

اردو تنقید کی سب سے بڑی مشکل یہی ہے کہ وہ زندگی کی آزاد و کھلی شاہراہوں کو چھوڑ کر زندانئ کتب ہوگئی ہے۔ وہ زندگی کے حالات و تجربات سے زیادہ کتابی فلسفوں میں پھنس گئی ہے۔ یہ بدعت شروع کی تھی جدیدیت نے۔ جس سے تخلیق بھی بُری طرح متاثر ہوئی۔ اب تخلیق تو کسی طرح اس مکڑ جال سے نکل آئی لیکن تنقید ابھی بھی بہت سارے کتابی تصورات میں پھنسی ہوئی ہے اور چونکہ اس تنقید کا تعلق ایلیٹ کلاس سے زیادہ ہے اس لیے وہ اپنے عوامی اور قومی ثقافتی بہاؤ سے کٹ سی گئی ہے اور کٹ جانے کی وجہ سے بھٹکاؤ کا شکار

ہوگئی ہے۔ دیکھنا یہ ہے کہ ان دنوں تنقید میں جو بحثیں ہو رہی ہیں کیا وہ انسانی سماجیات اور عمرانیات کے حوالے سے آگے بڑھ پا رہی ہیں۔ کم از کم اردو تنقید میں ایسا نہیں دکھائی دے رہا ہے۔ نتیجہ یہ ہے کہ ان دنوں اردو تنقید کو دو طرح کے سنگھرش کرنے پڑ رہے ہیں ایک تو اپنے وجود کے بقا کا.... دوسرے عصری تخلیق سے درد مندانہ ودانشورانہ رشتہ استوار کرنے کا۔ سچ پوچھئے تو ان دنوں ادب میں ہی ایک بے نام سی جنگ چل رہی ہے جو اوپر سے دکھائی تو نہیں دے رہی لیکن سنجیدہ' باشعور حساس اور ذمہ دار شاعروں ودانشوروں کو یہ مسئلہ پریشان کر رہا ہے کہ مغرب سے عالمی کاری یا گلوبلائزیشن کی تیز آندھی چل رہی ہے اور جس نے اب مشرق کو بھی اپنی لپیٹ میں لے لیا ہے۔ کیا اس زہریلے دھند میں ہماری اپنی تہذیب بھی معدوم ہو جائے گی؟ کیا انسان کے سبھی انسانی اور اخلاقی اقدار بازار کے سانچے میں ڈھل جائیں گے؟ کیا انسانی علم وعمل کا نام صرف دولت کمانا ہی رہ جائے گا؟ کیا ہماری ثقافت' محبت' انسانیت سبھی بازاروں کا اشتہار بن کر رہ جائے گی؟ یہ بھی کہ مخصوص اشتہار بازی یا بازار واد ہماری اجتماعی محنت اور ثقافت کو فروغ دے پائے گی۔ جیسا کہ جان بیک مین کا خیال ہے کہ.....

''موجودہ سرمایہ دارانہ تہذیب اجتماعی تجربے کو انفرادی بناتی ہے اور اجتماعی مزاحمتی شعور پر بھی قدغن لگاتی ہے۔''

قرۃ العین حیدر نے بھی اپنی آخری تحریروں میں لکھا ہے....

''ہمارے یہاں ایک اینٹی کلچر رویہ نمودار ہو چکا ہے جو ایک بہت ہی ہولناک بات ہے۔''

یہ رویہ پورے ادب کو تاریخ اور معاشرہ کے سیاق وسباق سے کاٹ کر محض بازار تک محدود کر دیتا ہے۔ کیا ان سنجیدہ خطرناک بلکہ غضب ناک مسائل کو ہماری اردو کی نئی تنقید سمجھ پارہی ہے؟..... شاید نہیں بلکہ کبھی کبھی تو ایسا لگتا ہے کہ وہ خود اس بازار واد کا حصہ بن چکی ہے۔ اسی لیے تو اردو میں انعام واعزاز' پروجیکٹ' سمینار وغیرہ کا زور ہے۔ مطالعہ اور

مشاہدہ کم۔ سودوزیاں، بازار واد کی نمائندگی کرتے ہوئے کرسیٔ اقتدار پر بیٹھے ہوئے خالی ذہن اور بھرے پیٹ کے دانشور نقاد اور دے بھی کیا سکتے ہیں۔ یہ بات آج کے سنجیدہ، ایماندار نئے ادیبوں، نقادوں، طالب علموں کو سوچنا چاہیے کہ وہ کیا چاہتے ہیں۔ غلامی اور لالچ سے بھرے چند عہدے یا سکّے..... یا خودداری اور ذمہ داری سے بھرے باغیانہ وہ مجاہدانہ منصوبے اور فیصلے..... یہ فیصلہ ہمیں کرنا ہے اور اسی وقت کرنا ہے۔۔

☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆

اسلوبیات کیوں؟

عصر حاضر میں سائنس اور تیکنالوجی کی غیر معمولی اہمیت اور قوت سے کسی کو مفر نہیں ہے لیکن آغاز آفرینش سے ہی انسان کو ایک ایسی طاقت دستیاب رہی ہے جس کی بدولت وہ پوری کائنات کو مسخر کرنے کی سعی میں مصروف رہا ہے۔ تسخیر کی یہی ازلی کوشش ادب، سائنس، تیکنالوجی اور دوسری توانا انسانی سرگرمیوں کی تخلیق کا سبب بنی ہے۔ میری مراد اُس انسانی وصف (Trait) سے ہے جو زبان کہلاتی ہے اور جو انسان کو دوسری مخلوقات پر تفوق بخشی ہے۔ زبان کائنات کا ایک ناگزیر حصہ ہے اور معاشرت کی طاقت کا سب سے اہم سرچشمہ ہے۔ اس کی عدم موجودگی میں کیا ہوتا اس کا اندازہ لگانا مشکل نہیں ہے۔

زبان کی ماہیت پر سرسری بات کرتے ہوئے کہا جاسکتا ہے کہ یہ اظہار خیالات کا سب سے اہم ذریعہ ہے اور اس کے ذریعے متکلم کی کوشش یہ ہوتی ہے کہ وہ اپنی بات من و عن سامع تک پہنچائے لیکن زبان کی ساخت جتنی مربوط اور منظّم ہے، استعمال میں اتنی ہی ڈھیلی ہے۔ زبان کا یہ ڈھیلا پن اس کی قوت کا بنیادی مظہر بھی ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ کیمونکیشن

میں شرکاء دو کناروں پر ہوتے ہیں۔ دونوں کی واقفیت اور تفہیمی صلاحیت یکساں نہیں ہوتی ہے اس لیے ان کے درمیان راست رابطے کی گنجائش محدود ہو جاتی ہے۔ متکلم کی بات سامع کو مختلف مفاہیم نکالنے کا اہل کیسے بناتی ہے۔ یہ لسانیات کی شاخ Pragmatics کا ایک اہم موضوع ہے۔ اس شعبے کے ماہرین کا خیال ہے کہ لسانی کیمونکیشن میں دو مرحلے خاص طور پر قابل ذکر ہیں ایک مرحلہ Decoding کا ہے جہاں سامع الفاظ کو سمجھنے کی کوشش کرتا ہے اور دوسرا مرحلہ وہ ہے جہاں وہ ان الفاظ کے پیچھے پوشیدہ مفاہیم کو تلاش کرتا ہے۔ اس دوران الفاظ اس کے لیے محض مددگار کی حیثیت سے کام کرتے ہیں۔ Sperber اور Wilson نے کیمونکیشن کا جو ماڈل دیا ہے اس کی رو سے گفتگو میں لفظوں اور جملوں کے راست مفہوم کی اہمیت نہیں ہے بلکہ وہی گفتگو کامیاب سمجھی جاتی ہے۔ جس میں Inferences کی گنجائش ہوتی ہے اور Inference ہر گفتگو کا لازمی حصہ ہے۔ Sperber اور Wilson نے اس کو Ostensive-Inferential Communication کہا ہے اس ماڈل کے مطابق۔

۱۔ کیمونکیشن چنداں محفوظ نہیں ہے یعنی یہ خطرے سے خالی نہیں ہوتا ہے۔

۲۔ ایک جملہ کئی مفاہیم کا حامل ہو سکتا ہے۔

۳۔ ضروری نہیں ہے کہ متکلم وہی بولتا ہو جو وہ بولنا چاہتا ہے۔

۴۔ ضروری نہیں ہے کہ متکلم جو بولتا ہے' سننے والا بھی وہی مراد لے۔

زبان کے ایک فلسفی ایچ۔ پی۔ گریس H. P. Grice (1913-88) نے Theory of Implication کا جو نظریہ پیش کیا ہے وہ بھی اصل میں زبان کے استعمال سے متعلق ہی ہے ان کا خیال ہے کہ گفتگو کے دوران شرکائے گفتگو چند ضابطوں پر عمل پیرا رہنے کی کوشش کرتے ہیں تاکہ گفتگو بہتر طریقے سے ممکن ہو سکے۔ ان ضابطوں کو انہوں نے Co-operative Principle کا نام دیا ہے یہ ضابطے

Maxims درج ذیل ہیں۔

۱۔ ضابطۂ کمیت۔ بات اتنی ہی کہی جائے جتنی ضرورت ہو۔ بات کو طول نہ دیا جائے۔ غیر ضروری وضاحت کی کوئی ضرورت نہیں۔

۲۔ ضابطۂ کیفیت۔ وہ بات نہ کہی جائے جس کے مستند ہونے میں شک ہو اور وہ بات نہ کہی جائے جس کے بارے میں پورا علم نہ ہو۔

۳۔ ضابطۂ مناسبت۔ بات حسبِ موقع اور حسبِ موضوع ہو۔

۴۔ ضابطۂ برتاؤ۔ بات صاف اور ابہام سے مبّرا ہو۔

متکلم جب ان ضابطوں سے انحراف کرتا ہے تو بقول گریس اُلجھاؤ Implicature جنم لیتا ہے۔ گریس کی اس تھیوری کی فلسفیانہ تعبیر کیا ہے اس سے قطع نظر حقیقت یہ ہے کہ گفتگو درج بالا ضابطوں کے تحت شاذ و نادر ہی واقع ہوتی ہے۔ محبت، خوشی، غم، عقیدت، مبالغہ، جھوٹ، طنز، غیبت، تقریر، وعظ، شرافت، غرض کوئی بھی صورتِ حال یا موقع ہو ان ضابطوں سے شعوری یا غیر شعوری طور پر انحراف ہوتا ہے انہی خصائص کی بنا پر کہا جاتا ہے کہ زبان محض اظہار مطلب کا ذریعہ نہیں ہے بلکہ بقول محمد حسین آزاد۔

"زبان ایک جادوگر ہے جو طلسمات کے کارخانے الفاظ کے منتروں سے تیار کرتا ہے اور جو اپنے مقاصد چاہتا ہے ان سے حاصل کرتا ہے۔" [۱]

اب جب زبان کے تخلیقی استعمال کی بات آجاتی ہے تو لسانی انحراف میں حد درجہ شدت آجاتی ہے اور لفظوں کے استعمال کے مخفی اور نا دیدہ امکانات روشن ہو جاتے ہیں۔ یہاں تک کہ سامنے کے الفاظ بھی کئی کئی طریقوں سے استعمال میں لائے جاتے ہیں اس کی وضاحت اردو کے ایک عام اور روزمرہ کی گفتگو میں کثیر الاستعمال لفظ "اور" سے بخوبی کی جاسکتی ہے۔ دیکھئے اردو شعرا نے اس معمولی سے لفظ کو کس کس انداز سے باندھا ہے۔

---

[۱] نیرنگ خیال ۔ محمد حسین آزاد

مصائب اور تھے پر دل کا جانا　　عجب اک سانحہ سا ہو گیا ہے　　میرؔ

تو اور سوئے غیر نظر ہائے تیز تیز　　میں اور دُکھ تری مژہ ہائے دراز کا　　غالبؔ

غالبؔ کی ایک غزل کے چند اشعار دیکھئے۔

ہے بسکہ ہر اک ان کے اشارے میں نشاں اور
کرتے ہیں محبت تو گزرتا ہے گماں اور

یارب وہ نہ سمجھے ہیں، نہ سمجھیں گے مری بات
دے اور دل ان کو جو نہ دے مجھ کو زباں اور

مرتا ہوں اس آواز پہ، ہر چند سر اُڑ جائے
جلاد کو لیکن وہ کہے جائیں کہ ہاں اور

ہیں اور بھی دنیا میں سخنور بہت اچھے
کہتے ہیں کہ غالبؔ کا ہے انداز بیاں اور

اقبالؔ کا یہ شعر۔

اوروں کا ہے پیام اور، میرا پیام اور ہے
عشق کے درد مند کا طرزِ کلام اور ہے

شاعری میں لسانی انحرافات کی شدت ہی صنائع لفظی Figures of speech مثلاً تشبیہ، استعارہ، ایہام، ابہام، مجاز، پیکر، علامت، کنایہ، تمثیل وغیرہ کی تخلیق کا موجب بنتی ہے میں یہ نہیں کہتا ہوں کہ روزمرہ کی گفتگو ان اوصاف سے خالی ہے لیکن شاعری جس شدت سے ان حربوں سے لیس ہوتی ہے وہ اس کو روزمرہ کی زبان سے استعمال کی سطح پر الگ کرتی ہے۔ رومن یکوب سن نے اس کو متشدد زبان Violence of Language اور Promoting of palability of Signs کہا ہے[1] اور

---

[1] رومن یکوب سن روسی ہیت پسندوں میں شمار کیے جاتے ہیں لیکن بنیادی طور پر وہ Structuralist ہیں۔

روسی ہیئت پسندوں نے اس کو غیر یگانگت Defamiliarzation کا نام دیا ہے۔

اس سے پہلے کہ اسلوبیات کے تعلق سے کچھ بیان کیا جائے ضروری معلوم ہوتا ہے کہ زبان اور ادب کے بارے میں کچھ باتوں کی وضاحت ہو جائے۔

جدید لسانیات کا ایک اہم اصول یہ ہے کہ ''زبان مواد نہیں بلکہ فارم ہے'' سوسئیر نے اس بات پر خاص طور سے زور دیا ہے کہ "Language is a form not substance" سوسئیر سے پہلے کائنات سے متعلق جو نظریہ تھا وہ Substantative تھا جو سوسئیر کے نظریۂ لسان کے مطابق Structuralist مانا جانے لگا چنانچہ اس کے مضمرات اور اثرات کے تحت پھر پس ساختیات، ردتشکیل وغیرہ جیسے فکری رویے اور رجحانات سامنے آئے۔ سوسئیر نے فارم کی اہمیت پر اس لیے بھی زور دیا کہ لسانی فارم بہ طورِ خاص بے حد ثروت مند اور تہہ دار ہے۔ سوسئیر کے مطالعۂ زبان نے اس بات کے لیے بھی راہ ہموار کی کہ لسانیات کے مطالعے کا جو طریقۂ کار ہے اس کا اطلاق Communication کے تمام شعبوں پر ہو سکتا ہے چاہے اس میں زبان کا استعمال ہو یا نہ ہو۔ سوسئیر نے ایسے تمام شعبوں کے مطالعے کے لیے علم نشانیات "Semiotics" کی بنیاد گزاری کی طرف بھی اشارہ کیا۔ سوسئیر کی پیروی میں رومن یکوب سن [1] نے اس بات کی طرف توجہ مرکوز کرائی کہ فونیمیات "Phonology" (اصوات کی سائنس) دوسرے تمام انسانی علوم کے مطالعے کے لیے ایک بنیاد فراہم کر سکتی ہے چنانچہ رومن یکوب سن اور لیوی سٹراس کی ملاقات جب 1940ء میں نیو یارک میں ہوئی تو لیوی سٹراس فونیمیات کے طریقۂ کار سے بے حد متاثر ہوئے اور وہ اپنے طور پر علم بشریات میں اس کے اطلاق کے امکانات پر کام کرنے لگے۔ 1950ء سے 1960ء کا

---

[1] رومن یکوب سن نے فونیمیات میں Distinctive feature theory کا نظریہ پیش کیا جس کو بعد میں چامسکی اور ہالے نے آگے بڑھایا۔

زمانہ فرانسیسی ساختیات کے عروج کا زمانہ ہے اور اس فکری تحریک کے اثرات نہ صرف سماجی علوم پر پڑے بلکہ ادب بھی اس سے محفوظ نہ رہ سکا۔ ادب کے بارے میں کہا گیا کہ اس کا ایک اپنا فارم ہے اور دوسرا لسانی فارم ہے بلکہ ادب کے فارم کا انحصار زبان کے فارم پر ہی ہے۔ زبان کی ہیئتی پیچیدگی اور ثروت مندی کے باعث یہ خیال بھی تقویت حاصل کرنے لگا کہ میڈیا کے دوسرے شعبوں کے فارم بھی اسی نوعیت کے ہوں گے لیکن زبان کی ماہیت سے متعلق جب آگہی بڑھنے لگی تو اس بات کا احساس بھی اُجاگر ہونے لگا کہ زبان کی ایک منفرد اور مخصوص ساخت ہے۔ جو انسانی ذہن کی ساخت سے گہری مطابقت رکھتی ہے یہی وجہ ہے کہ انسان اپنی زندگی کے ابتدائی برسوں میں ہی بغیر کسی رسمی ہدایت کے زبان سیکھ لیتا ہے یعنی زبان کا فارم اصلاً انسانی ذہن کے فارم سے ابھرتا ہے۔ ادب میں چونکہ زبان کا تخلیقی استعمال ہوتا ہے اس لیے زبان اور ادب کا مطالعہ انسانی ذہن کے مطالعے کے مترادف بن جاتا ہے۔ ہیت پر زیادہ توجہ مرکوز کرنے کے ردعمل میں پس ساختیات کے ماہرین اس بات پر زور دینے لگے کہ فارم کا تعین اور اس کی حتمی دریافت کسی بھی صورت میں ممکن نہیں ہے اس کو جتنا بھی سامنے لانے کی کوشش کی جائے اتنا ہی یہ نظروں سے اوجھل ہوسکتا ہے۔ Post - Romantics کا خیال ہے کہ ادب فارم یا ہئیت سے ماورا ہے اس کو اجزا میں نہیں بلکہ ایک کُل کی حیثیت سے دیکھنا چاہیے ادبی محاسن اور اقدار کُل سے وابستہ ہیں۔ ادب کو کسی بھی صورت میں اجزا میں تقسیم نہیں کیا جاسکتا ہے اس لیے اس کے تجزیے میں لسانیات سے کوئی مدد نہیں لی جاسکتی ہے۔

ماہرین لسانیات ان دونوں حلقوں کی رائے سے قطعی اتفاق نہیں کرتے ہیں ان کی نظر میں یہ دونوں گروہ لسانیات کے اصولوں سے نابلد ہیں اور لسانیات سے متعلق ان کی واقفیت سطحی اور ثانوی مطالعات پر مبنی ہے۔ ویسے دیکھا جائے تو ماہرین لسانیات بھی لسانیات اور ادب کے رشتے کے بارے میں بٹے ہوئے نظر آتے ہیں۔ فارملیسٹ ماہرین اس بات کے دعوے دار ہیں کہ ادب میں لسانی فارم کی اپنی اہمیت ہے۔ ان کی دلچسپی یہ

دیکھنے میں ہے کہ ادب میں لسانی فارم کی ماہیت اور نوعیت کیا ہے۔ ان کے خیال میں ادب کا سارا کھیل لسانی وسائل سے منسلک اور مشروط ہے۔ ماہرین لسانیات کا دوسرا گروہ Functionalist کہلاتا ہے جس کا پیشرو مائیکل ہیلیڈے ہے۔ یہ گروہ فارم اور فنکشن کی ہم رشتگی پر زور دیتا ہے۔ ان کا خیال ہے کہ فارم کے تجزیے کے بغیر ادب کے تفاعل کو سمجھنا مشکل ہے لیکن ادب کی پہچان فارم سے زیادہ فنکشن پر قائم ہے۔ اسلوبیات زبان کے تعلق سے ادب کے فنکشن کو اولین اہمیت عطا کرنے کی ضرورت کے پیش نظر ہی اپنی موجودگی کا احساس دلاتا ہے۔

ادب ظاہر ہے زبان کی فطری توانائیوں کا سب سے جامع اور موثر اظہار ہے لیکن تفہیم ادب اور تحسین ادب میں یہ اہم دعوے دار جس استحقاق اور انہماک کی متقاضی ہے آج تک وہ اس سے محروم رہی ہے اس کے برعکس عہد، ماحول، ثقافت، سماج، شخصیت، نظریہ وغیرہ جیسے بعید اور کسی قدر غیر متعلقات ادب ہمیشہ پہلی توجہ کا مرکز رہے ہیں۔ زبان، متن اور قاری جو ادب میں بطور معروض اساسی ہیں، ثانوی ہو کر رہ گئے ہیں یا پھر مکمل طور پر نظر انداز کر دیئے گئے ہیں۔ Reception Theory نے متن اور معنی کی تشکیل میں قاری کو جو کلیدی رول عطا کیا ہے اس کی رو سے متن میں صرف ''قاری بولتا ہے'' اور متن صرف قاری کے وجود سے زندہ اور متحرک ہے۔ حالیہ برسوں میں زبان کی ساخت اور اس کے تفاعل کے بارے میں علم لسانیات نے جو روشنی پھیلائی ہے اس سے ادب کی تحسین شناسی میں زبان کی اہمیت کا احساس بھی بڑھنے لگا ہے۔ لسانیات کی ایک اطلاقی شاخ Stylistics کا موضوع یہی ہے کہ ادب اور زبان کا کیا رشتہ ہے اور زبان کے تخلیقی امکانات کو لسانیات کے اصولوں سے کیسے سمجھایا جا سکتا ہے۔ اسلوبیات کبھی اس بات کا دعویٰ نہیں کرتی ہے کہ یہ واحد طرز تنقید ہے جو ادب کی تعبیر و تفہیم میں مددگار ثابت ہو سکتی ہے لیکن یہ تقاضا ضرور کرتی ہے کہ مطالعۂ ادب میں زبان سے اغماض برتا نہیں جا سکتا ہے کیونکہ ادب کا سامنا کرنے کے لیے زبان کی گزرگاہ سے ہی داخل ہونا ہے۔ تنقید کا بنیادی

وظیفہ اگر ادب کی قدر شناسی ہے تو یہ تفہیم کے بغیر ممکن نہیں اور تفہیم متن/ زبان کے تجزیے کی بنا قابل حصول نہیں۔

اطلاقی لسانیات کے ایک باضابطہ شعبے کی حیثیت سے اسلوبیات نے 1966 کے آس پاس راجر فولر کی کتاب Essays on style and language کے منظر عام پر آنے سے اپنی موجود شکل اختیار کرنا شروع کی۔ بظاہر دیکھا جائے تو متن کو مرکزی اہمیت دینے کی بنا پر اسلوبیات ہیئتی تنقید کی توسیعی شکل معلوم ہوتی ہے لیکن اصلاً اسلوبیات ہیئتی تنقید کے گہرے ردعمل کے طور پر سامنے آئی۔ ہیئتی تنقید کا سروکار متن کے ساتھ محدود نوعیت کا تھا جب کہ اسلوبیات ہیئتی تنقید کے اہم تصورات کو ساتھ لے کر لسانیاتی تحقیق کے نئے نئے نظریوں کی روشنی میں ادبی زبان کے امتیازی اور مخفی پہلوؤں اور ان کے تفاعل کو اپنے مطالعے کا موضوع بناتی ہے اس بنا پر اسلوبیاتی تنقید کو لسانیاتی تنقید سے بھی موسوم کیا جاتا ہے۔

اسلوبیات ایک نوع کا استکشافی عمل ہے۔ تحقیق و تشخیص اور تحصیل و تعلم اس کے دو اہم اجزا ہیں۔ تحقیق و تشخیص ان معنوں میں کہ اسلوبیات یہ بتاتی ہے کہ زبان کی ساخت کتنی پیچیدہ اور تہہ دار ہے۔ اظہار مطلب سے قطع نظر اس کے استعمال سے کیا کیا کام لیے جاسکتے ہیں اور اس کے کیا کیا تفاعل ہیں۔ تحصیل و تعلم اس لیے کہ اسلوبیات یہ سکھاتی ہے کہ شاعر اور ادیب کس طرح ان لسانی وسائل سے فن کی تخلیق کرتے ہیں جو ہمارے دسترس میں بھی ہیں لیکن جن کی مخفی قوتوں اور توانائیوں سے ہم ناآشنا ہیں شاعری اور ادب میں زبان کیا کیا کرتی ہیں اس کے تجزیے سے ماہرین لسانیات بھی زبان کی ماہیت اور ساخت سے زیادہ روشنی حاصل کرتے ہیں اس طرح ادب لسانیات کی تھیوریز کے لیے بھی ایک Testing Ground ہے کیونکہ جو لسانیاتی تھیوری ادبی زبان کی شناخت اور تجزیہ نہیں کرسکتی ہے وہ دور تک چل بھی نہیں سکتی ہے۔ ظاہر ہے ادب اور لسانیات کے درمیان

کسی بیر کی کوئی وجہ نہیں ہے۔[1]

اس میں کوئی شک نہیں ہے کہ اسلوبیات لسانیات سے مشتق ہونے کے سبب منظم اور مربوط ہے لیکن یہ سمجھنا کہ یہ حد درجہ معروضی اور غیر شخصی ہے، صحیح نہیں ہے۔ اسلوبیاتی نقاد ضرور لسانیاتی حربوں سے لیس ہو کر متن کا سامنا کرتا ہے لیکن اولاً وہ ایک قاری ہے جس کی اپنی ایک شخصیت ہے، اپنے مشاہدات اور تجربات ہیں اور علم و آگہی کا اپنا سرمایہ ہے۔ ایک سنجیدہ قاری کی حیثیت سے دوران مطالعہ جب اس پر کوئی ادبی انکشاف ہوتا ہے تو وہ اس کا بھی لسانی جواز تلاش کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ تاہم اسلوبیاتی مطالعات سے بہت حد تک یکساں نتائج برآمد ہوتے ہیں اور غیر اسلوبیاتی مطالعوں کے برعکس یہ زیادہ مربوط اور Cohrent ہوتے ہیں۔

اسلوبیات سے متعلق بیشتر ابتدائی کام شاعری سے متعلق رہا ہے اس سلسلے میں ہیئتی اور ساختیاتی نقادوں نے بعض شعری نمونوں کے اچھے اسلوبیاتی تجزیے پیش کیے ہیں۔ یہ زمانہ چونکہ علم صوتیات کی ترقی کا زمانہ تھا اس لیے سارا زور شاعری میں صوتیات کے کردار اور اس کی اہمیت پر صرف ہوتا رہا۔ مسعود حسین خان، گوپی چند نارنگ، مغنی تبسم اور مرزا خلیل بیگ نے اردو میں اصوات شماری اور Sound Symbolism کے تحت بعض غزلوں اور نظموں کے لائق توجہ مطالعے پیش کیے ہیں لیکن گزشتہ برسوں میں جیسا کہ اوپر ذکر آیا لسانیات کے مختلف شعبوں میں زبردست ترقی اور تبدیلیوں کی بدولت اسلوبیات کا طریقہ کار بھی دور رس تبدیلیوں سے روشناس ہوا چنانچہ ان کی روشنی میں شاعری کے ساتھ ساتھ ناول، افسانہ، ڈراما اور دوسری اصناف کے جائزوں میں بھی بڑی پیش رفت ہوئی ہے۔

---

[1] راجر فولر اور ایف۔ ڈبلیو بیٹ سن کی اس گفتگو کو دہرانے کی ضرورت نہیں جو دشنام طرازی تک پہنچ گئی تھی۔

Pragmatics جس کا ذکر اس مضمون کے شروع میں آ گیا لسانیات کی ایک اہم شاخ ہے اسلوبیات میں اس شعبے سے کافی استفادہ کیا جا رہا ہے۔ ادبی تھیوری میں معنی کی جو بحثیں شروع ہو گئی ہیں اور معنی کے استخراج واستنباط اور اس کی تشکیل میں قاری کو جو اہمیت دی جا رہی ہے۔ لسانیات کی اس شاخ میں یہ بحث ایک مدت سے جاری ہے۔ Pragmatics کی تعریف اس کے بنیاد گزار چارلز موریس نے ان الفاظ میں کی ہے۔

"Pragmatics is the study of the relation of signs to interpreters. (1938)"

اس تعریف کی رو سے متن کے وہ معنی بھی اہم ہیں جو براہ راست متن میں موجود نہیں ہیں اور قاری متن کے ساتھ ارتباط میں اپنے ذوق و ذکاوت سے جو چاہیے معنی اخذ کر سکتا ہے۔ پس ساختیات کے ماہرین نے معنی کے غیاب اور التوا کی جو بات کہی ہے ظاہر ہے وہ اس سے الگ بحث نہیں ہے اس کے برعکس ہیئتی نقاد متن میں موجود معنی کی تلاش اور بازیافت کو ہی اپنا مطمح نظر سمجھتے تھے ایک وجہ یہ بھی ہے کہ ہیئتی تنقید کا دائرہ کار اسلوبیاتی تنقید کی نسبت محدود ہے۔ یہاں اس بات کی طرف اشارہ کرنا ضروری ہے کہ حاضر متن ہی کثرت معنی/معنی کے غیاب اور التوا کی طرف ذہن کو منعطف کرتا ہے۔

میر کا یہ شعر دیکھیے۔

کہا میں نے کتنا ہے گل کا ثبات
کلی نے یہ سن کر تبسّم کیا

شعر میں 'میں' کا کردار کس کا ہے۔ یہ کون ہے' گل سے اس کا کیا رشتہ ہے جو اس کے ثبات کے بارے میں متفکر ہے' وہ اپنے آپ سے محو کلام ہے یا کسی سے پوچھتا ہے۔ 'میں' کا کردار کہاں بات کرتا ہے کہیں وہ باغ میں بات تو نہیں کرتا ہے کہ کلی سنتی ہے' گل اور کلی میں کیا رشتہ ہے۔ گل اور کلی کن کی نمائندگی کرتے ہیں۔ کلی کو Animate یا Personify کیوں کیا گیا ہے۔ اگر گل اور کلی کسی کی نمائندگی کرتے ہیں تو کن خصائص

اور صفات کی بنا پر، کلی نے تبسم کیوں کیا۔ تبسم میں کیا جواب ہے۔ یہ مسکراہٹ طنزیہ تو نہیں ہے۔ ثبات اور تبسم میں کیا معنوی علاقہ ہے۔ ثبات تو دوام کی طرف اشارہ ہے اور تبسم عارضی ہے۔ گل اور تبسم میں کیا معنیاتی رشتہ ہے۔ کلی اور تبسم میں کیا تعلق ہے۔ 'میں' کا جنس بھی معلوم نہیں ہے اس کی عمر اور status کے بارے میں بھی کچھ معلوم نہیں ہے۔ کہیں کہنے والا گل کے بارے میں سب کچھ جانتا تو نہیں ہے پھر بھی پوچھتا ہے۔ دو مصرعوں اور پندرہ الفاظ پر مشتمل اس شعر میں معنی اور Inferences کی ایک دنیا آباد ہے اور کوئی لفظ ایسا نہیں ہے جس کے معنی کے لیے لغت دیکھنے کی ضرورت پڑے۔ اس میں کوئی نحوی پیچیدگی بھی نہیں ہے۔ سوائے اس کے کہ ''کہا'' کو پہلے مصرعے کے شروع میں لایا گیا ہے۔ اردو میں چونکہ نحوی ترتیب میں تھوڑی سی لچک ہے اس اعتبار سے فعل کو فاعل سے پہلے لایا گیا ہے جس سے شعر میں فائدہ اُٹھایا گیا ہے۔ Pragmatics' Deixis کا ایک ذیلی موضوع ہے اور زبانوں کی ایک عالمگیر خصوصیت ہے اس لیے زبان میں اس کی اہمیت سے انکار نہیں ہے لیکن شعرا نے ان کے استعمال سے کیا کیا تخلیقی امکانات پیدا کئے ہیں وہ دلچسپی سے خالی نہیں ہیں غالب کے اس شعر میں Place Deixis کے استعمال کو دیکھئے۔

فرش سے تا عرش واں طوفاں تھا موجِ رنگ کا

یاں زمین سے آسماں تک سوختن کا باب تھا

واں اور یاں سے مقام کا اخراج کر کے پتہ نہیں کن دو دنیاؤں کی تخلیق کی گئی ہے پھر ان کی کیا کیفیت بیان کی گئی ہے، لفظوں میں بیان کرنا مشکل ہے۔ مثبت معنی والے الفاظ رنگ اور باب کے ساتھ منفی معنی کے الفاظ طوفاں، موج اور سوختن سے مفہوم کو Twist دیا گیا ہے اور یہ الفاظ Collocation Clash کی بہترین مثال پیش کرتے ہیں۔

میرؔ کے اس شعر میں Person Deixis کے استعمال کو دیکھئے۔

ہم ہوئے تم ہوئے کہ میر ہوئے
اس کی زلفوں کے سب اسیر ہوئے

ہم، تم، میر، اس، سب تمام Person Deixis کے الفاظ ہیں۔ یہ ضمائر ظاہر ہے کسی قطعی معنی کی طرف اشارہ نہیں کرتے ہیں۔ پورے شعر میں صرف قواعدی الفاظ کا استعمال کیا گیا ہے، سوائے دو موضوعی الفاظ زلف اور اسیر کے، اور ان دونوں میں معنی کا علاقہ ہے۔ Presupposition بھی Pragmatics کا ایک اہم موضوع ہے جس میں اس بات کو مان کر چلنا پڑتا ہے کہ سامع یا قاری کچھ باتوں سے پہلے ہی واقف ہے مثلاً میرؔ کا یہ شعر دیکھیے۔

صبح تک شمع سر کو دھنتی رہی کیا پتنگے نے التماس کیا

صبح تک شمع کے جلنے اور شمع کے سر دھننے سے سبھی واقف ہیں۔ اس سے بھی واقف ہیں کہ شمع اور پتنگے میں کیا رشتہ ہے۔ شعر میں جو نزاکت ہے وہ ''کیا التماس کیا' ہے اس شعر کے Background Knowledge سے قاری واقف نہیں ہے تو شعر کے مفہوم واضح نہیں ہو سکتے ہیں۔

اب غالبؔ کا یہ شعر دیکھیے۔

پکڑے جاتے ہیں فرشتوں کے لکھے پر ناحق
آدمی کوئی ہمارا دمِ تحریر بھی تھا

پہلے مصرعے میں جو Presumption ہے وہ اگر نہ ہوتا تو دوسرے مصرعے کا لطف جاتا رہتا۔

رعایت Parallelism زبان کی ساخت اور استعمال کی ایک اہم خصوصیت ہے۔ یہ زبان کی تنظیم و تشکیل میں اہم کردار ادا کرتی ہے۔ رعایت کے لیے ضروری ہے کہ سامنے کی یکسانیت اور افتراق کے نیچے اشتراک کی کوئی وجہ ہو۔ زبان چونکہ کثیر جہتی نظام ہے اس لیے شاعر یا ادیب کسی نہ کسی طرح زبان کی اس خصوصیت کو خاص طور سے

بروئے کار لاتا ہے۔ میرؔ کا یہ شعر ملاحظہ کیجئے

کوئی سادہ ہی اس کو سادہ کہے
ہمیں تو لگے ہے وہ عیار سا

اس میں سادہ اور عیار متضاد الفاظ ہیں لیکن ان میں معنوی علاقہ ہے یعنی سادہ کو عیار سے رعایت ہے۔ اب میرؔ کا یہ شعر دیکھئے۔

عالم عالم عشق وجنوں ہے دنیا دنیا تہمت ہے
دریا دریا روتا ہوں میں صحرا صحرا وحشت ہے

رعایتیں:- عالم عالم - دنیا دنیا ‘ عشق وجنوں - تہمت ‘ عشق وجنوں - وحشت ‘ دریا دریا - صحرا صحرا ‘ دریا دریا - روتا ہوں‘ صحرا صحرا - وحشت۔

شمس الرحمٰن فاروقی رعایت کے تعلق سے لکھتے ہیں:-

”رعایت کثیر الاطلاق اصطلاح ہے‘ بہت سی صنعتیں خاص کر ایہام تضاد‘ ایہام تناسب‘ ایہام صوت‘ مراعات النظیر اور لف نشر کی بعض صورتیں‘ ضلع جگت - یہ سب رعایت کی جھولی میں ہیں اور ان کے علاوہ الفاظ کی وہ تمام مناسبتیں جو معنوی علاقے کا التباس پیدا کریں‘ رعایت کے تحت آتی ہیں۔“ [1] [2]

میرؔ کا یہ شعر دیکھئے:- دیکھو تو کس روانی سے کہتے ہیں شعر میرؔ
دُر سے ہزار چند ہے ان کے سخن میں آب

---

[1] اردو غزل کے اہم موڑ از شمس الرحمٰن فاروقی

[2] رعایت مشرقی شعریات کی ایک اہم اصطلاح ہے۔ یورپین اس اصطلاح سے عبرانی شاعری کے مطالعے سے متعارف ہوئے۔

روانی اور آب میں رعایت ہے پھر دُر اور آب' شعر اور روانی میں بھی رعایت ہے۔

میؔر کا ایک اور شعر ہے۔

گوش کو ہوش سے ٹک کھول کے سن شورِ جہاں

سب کی آواز کے پردے میں سخن ساز ہے ایک

اس شعر کی رعایتیں دیکھئے۔

گوش' ہوش' کھول' شور کی یکساں صوتیاتی ساخت ہے' یہ اقلی جوڑے (Minimal Pair) ہیں اور صوتیاتی رعایت کی بہترین مثال ہیں۔ علاوہ ازیں ش' ش' س' س' ش' ہ' س' ز' س' خ' س' ز' ہ' ایک کے بعد ایک صفیری آواز کا استعمال ہے۔ پھر ک آواز کی تکرار نے صوتی حسن میں اور اضافہ کیا ہے۔ اس شعر کی یہ رعایتیں بھی دیکھئے۔

گوش کو ہوش سے' گوش کو کھول سے' گوش کو شور سے'

گوش کو آواز سے' گوش کو پردے سے' گوش کو ساز سے

آواز کو سخن سے' آواز کو ساز سے' آواز کو شور سے

یہ شعر لفظوں کی ایک خوبصورت پینٹنگ ہے۔

اقبالؔ کی اچھی نظمیں رعایتوں سے مملو ہیں ان میں طرح طرح کی رعایتیں رقص کرتی نظر آتی ہیں۔ جہاں تک لفظی رعایتوں اور مناسبتوں کا تعلق ہے یہ ایک دوسرے سے مل کر لامحدود معنوی امکانات کو اُجاگر کرتے ہیں مثلاً ان کی ایک چھوٹی سی نظم ''اذان'' ہے جو ان کے مجموعۂ کلام ''بال جبریل'' میں موجود ہے یہ نظم لفظی دروبست کی ایک روشن مثال ہے۔ اس نظم میں کسی قطعی مفہوم یا موضوع کو نشان زد نہیں کیا جاسکتا ہے۔ آدم کی عظمت' آدم کی غفلت اور بے حسی' خاک اور نور کی آویزش' بیداری' آدم وغیرہ سبھی اس کے موضوعات ہیں۔ نظم میں ستارے اور سیارے ہیں جو آسمانی جہاں کی نمائندگی کرتے ہیں اور زمین پر رہنے والے آدم کے متعلق محو گفتگو ہیں۔ ستارہ' نجم سحر' مریخ' زہرہ' مہ کامل' کوکب' ثریا' تجلی' افلاک' ثابت و سیار' فضا وغیرہ سب آسمان سے متعلق ہیں اور اونچائی کی

نمائندگی کرتے ہیں اس کے برعکس آدم، چھوٹا فتنہ، کرمکِ شب کور، زمینی، خاک، آغوش وغیرہ زمین سے متعلق ہیں۔ نظم کا عنوان ''اذان'' ہے جو پوری نظم میں صرف ایک بار استعمال میں آیا ہے۔ بادی النظر میں لگتا ہے کہ یہ نظم ''اذان'' سے متعلق ہے لیکن اذان یہاں بیداری کی علامت ہے۔ نیند، شب، دن، بیدار، شب بیداری، نجم سحر بیداری کے تلازمے کو تقویت دیتے ہیں۔ چھوٹا فتنہ، کوکب زمینی، خاک پُر اسرار، آغوش کی تجلی، نعرہ، دل کہسار انسان کی فطری اہلیتوں کی علامتیں ہیں۔ اس سے قطع نظر نظم کا یہ پہلو بھی قابل غور ہے کہ اذان چار اصوات اور دو صوتی ارکان پر مشتمل ہے۔ اصوات یہ ہیں۔

ا۔ ایک خفیف مصوتہ ہے۔

ذ۔ اردو میں ذ کی اپنی آواز نہیں ہے یہ ایک حرف (Grapheme) ہے جو اپنا صوتی حوالہ ز میں رکھتا ہے۔ ز ایک صفیری آواز ہے۔

ا۔ ایک طویل مصوتہ ہے۔ الف جب لفظ کے بیچ میں آتا ہے تو طویل مصوتے کی آواز دیتا ہے۔

ن۔ ایک انفی آواز ہے۔

جیسا کہ اوپر ذکر آیا کہ ''اذان'' پوری نظم میں صرف ایک بار آیا ہے لیکن اس میں شامل اصوات یا ان سے بے حد قریبی اصوات پوری نظم میں جاری و ساری ہیں۔ کوئی مصرعہ ایسا نہیں ہے جہاں یہ مصوتے، انفی آوازیں اور صفیری آوازیں نظر نہیں آتی ہیں گویا ''اذان'' پوری نظم میں موجود ہے۔

''ذوق وشوق'' اقبال کی ان نظموں میں ہے جن پر کافی کچھ لکھا گیا ہے۔ ''ذوق وشوق'' فنی محاسن کے لحاظ سے Verbal Art کا ایک شاہکار نمونہ ہے۔ اس میں صوتی حسن بھی ہے، تجسیم و تجربہ بھی ہے، لفظی، معنوی اور نحوی رعایتیں بھی ہیں۔ نظم پہلے بند سے ہی اپنی صوتی خوبصورتی سے متاثر کرتی ہے مثلاً۔

قلب ونظر کی زندگی دشت میں صبح کا سماں

چشمۂ آفتاب سے نور کی ندیاں رواں

حُسنِ ازل کی ہے نمود، چاک ہے پردۂ وجود

دل کے لیے ہزار سود ایک نگاہ کا زیاں

سرخ و کبود بدلیاں چھوڑ گیا سحابِ شب

کوہِ اضم کو دے گیا رنگ برنگ طیلسان

تجسیم Concretion کی ایک دو مثالیں دیکھئے۔

☆ قلب ونظر کی زندگی دشت میں صبح کا سماں

چشمۂ آفتاب سے نور کی ندیاں رواں

☆ سرخ و کبود بدلیاں چھوڑ گیا سحابِ شب

کوہِ اضم کو دے گیا رنگ برنگ طیلساں

☆ آگ بجھی ہوئی اِدھر، ٹوٹی ہوئی طناب اُدھر

کیا خبر اس مقام سے گزرے ہیں کتنے کارواں

تجرید کی ایک دو مثالیں دیکھئے۔

☆ کس سے کہوں کہ زہر ہے میرے لیے مئے حیات

☆ کہنہ ہے بزم کائنات، تازہ ہیں میرے واردات

☆ آیۂ کائنات کا معنیٔ دیر یاب تو

نکلے تری تلاش میں قافلہ ہائے رنگ و بو

تجسیم و تجرید کا امتزاج دیکھئے پہلے مصرعے میں تجسیم اور دوسرے مصرعے میں تجرید ہے۔

بادِ صبا کی موج سے نشو و نمائے خار و خس

میرے نفس کی موج سے نشو و نمائے آرزو

لفظی رعایتوں کے ساتھ ساتھ نظم کے تقریباً ہر مصرعے کے ٹکڑوں میں رعایت کی نادر مثالیں موجود ہیں مثلاً

چشمۂ آفتاب سے / نور کی ندیاں رواں

حسنِ ازل کی نمود / چاک ہے پردۂ وجود

گرد سے پاک ہوا / برگِ تخیل دُھل گئے

کہنہ ہے بزم کائنات / تازہ ہیں میرے واردات

نے عربی مشاہدات / نے عجمی تخیلات

آیۂ کائنات کا / معنیِ دیریاب تو

ہے رگِ ساز میں رواں / صاحبِ ساز کا لہو

موج کی جستجو فراق / قطرے کی آبروفراق

نظم میں ہر پانچ اشعار کے بعد ایک شعر الگ کر دیا گیا ہے جس کو پیش منظر (Foreground) میں رکھا گیا ہے اس سے نہ صرف نظم کی ترسیمیات (Graphology) بدل گئی ہے ۔ بلکہ ان سے بنیادی مفہوم کو نشان زد (Marked) بھی کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔

جبرئیل وابلیس بھی اردو اور اقبال کی اچھی نظموں میں شمار ہوتی ہے جو ترسیمیات کی رو سے سوال و جواب کی ہئیت میں لکھی گئی ہے اس میں ''مکالمہ'' کو پیشِ منظر میں رکھا گیا ہے مکالمہ دو ایسے کرداروں کے بیچ واقع ہو رہا ہے جن کے درمیان گہری شناسائی ہے اس کا ثبوت طرزِ تخاطب کے یہ کلمات ہیں۔ ہمدمِ دیرینہ' تیری' تیرا' آہ اے جبرئیل' تو وغیرہ نظم میں جبرئیل صرف پانچ مصرعوں/ جملوں میں بات کرتا ہے جن میں دو سوال اور ایک جملہ استہزا۔ جملے یہ ہیں۔

ہمدمِ دیرینہ! کیسا ہے جہانِ رنگ و بو؟

ہر گھڑی افلاک پر رہتی ہے تیری گفتگو
کیا نہیں ممکن کہ تیرا چاکِ دامن ہو رفو؟

☆

کھو دیئے انکار سے تو نے مقاماتِ بلند
چشمِ یزداں میں فرشتوں کی رہی کیا آبرو!

ان جملوں میں جبرئیل کی شخصیت سے متعلق کوئی واقفیت بہم نہیں پہنچتی ہے۔ البتہ ان کے لہجے میں ایک اعتماد ہے یہی وجہ ہے کہ ان کی گفتگو مختصر ہے اور صرف سوالوں تک محدود ہے باقی تمام متن ابلیس کے جوابات اور کارناموں کی تفصیل کا احاطہ کرتا ہے۔ اس نظم کے بارے میں عام خیال یہی ہے کہ اس میں ابلیس غالب ہے اور وہ حرکت وعمل کا پیکر ہے اس کے بجائے جبرئیل ایک مجہول کردار ہے۔ تاہم اس نظم سے کئی مفاہیم کا استنباط ہوسکتا ہے ایک مفہوم یہ بھی نکالا جاسکتا ہے کہ ابلیس اس نظم میں اپنے کارناموں کو بڑھا چڑھا کر پیش کرنے کے باوجود نفسیاتی طور پر بے حد کمزور ہے اور اس کو کسی بات کا پچھتاوا ہے مثلاً جب وہ کہتا ہے۔

کرگیا سرمست مجھ کو ٹوٹ کر میرا سبو

اس میں سرمستی کی بات ضرور کہی گی ہے لیکن اس سے پہلے سبو کے ٹوٹنے کا بھی ذکر ہے جس کے ساتھ لفظ ''میرا' کا استعمال کیا گیا ہے۔ وہ یہ بھی کہتا ہے۔

جس کی نومیدی سے ہو سوزِ درونِ کائنات
کون طوفان کے طمانچے کھا رہا ہے میں کہ تو؟

نومیدی' اس کی Negativity کی وجہ بھی بن جاتی ہے۔

میرے فتنے جامۂ عقل و خرد کا تارو پو
میرے طوفاں یم بہ یم' دریا بہ دریا' جو بہ جُو

یہ بات پہلے ہی کہی جا چکی ہے کہ شروع شروع میں اسلوبیات کا دائرہ کار

شاعری تک محدود رہا لیکن 1980 کی دہائی تک آتے آتے فکشن، ڈراما اور دوسری نثری اصناف کی تفہیم و تحسین کی خاطر بھی اسلوبیات کو بروئے کار لانے کی کوشش کی گئی اور اس کے طریق کار میں خاصی وسعت لائی گئی۔ یہ اصناف بھی چونکہ زبان کے استعمال سے ہی اپنی موجودگی کا احساس دلاتی ہیں۔ ظاہر ہے یہ بھی لسانیاتی تجزیوں کی بدولت زبان کے استعمال اور اس کے نادیدہ تخلیقی امکانات کو روشن کر سکتی ہیں۔ ان اصناف میں زبان کے استعمال کی کیا نوعیت ہے اور بیانیہ کے لحاظ سے غیر لسانیاتی عناصر و اسباب کس طرح زبان کے استعمال کی ماہیت پر اثر انداز ہو سکتے ہیں، اسلوبیات کے طور طریقوں سے اس سلسلے میں کافی پیش رفت ہوئی ہے۔ W. Labor اور J. Waletzky نے Narrative Analysis کے تحت بیانیہ کے Macro - Structure سے متعلق درج ذیل چھ عناصر کی نشاندہی کی ہے۔ ہر بیانیہ میں یہ تمام عناصر موجود ہوں، ایسا ضروری نہیں ہے البتہ الجھاؤ اور حل ہر کہانی کا لازمہ ہیں۔

1- التفات (Abstract) [1] یہ بیانیہ کا پہلا جزو مانا گیا ہے اس میں کہانی سے متعلق ضروری اشارہ دیا جاتا ہے یہ ایک طرح سے کہانی کا اعلان ہے۔ بعض اوقات ایک یا کئی اہم کردار بھی متعارف ہوتے ہیں۔

2- تناظر (Orientation) اس میں عموماً سیاق، کردار، مقام اور عمل کا تعارف دیا جاتا ہے۔

3- اُلجھاؤ (Complication) یہ کہانی کا ضروری حصہ ہے۔ اس میں کہانی کا بنیادی پرابلم پیش ہوتا ہے۔ جس کے ساتھ قاری کی دلچسپی قائم رہتی ہے۔

4- حل (Resolution) پرابلم جب حل ہونے لگتا ہے یا حل ہو جاتا ہے تو قاری کی تشفی بھی ہونے لگتی ہے یا پھر قاری کو سوچنے کی نئی راہیں مل جاتی ہیں۔

---

[1] اصطلاحوں کے ترجمے میرے اپنے ہیں۔ ضروری نہیں کہ صحیح ہوں۔

5- توضیح (Evaluation) یہ حل کی طرف قاری کے ذہن کو منتقل کرتا ہے (کہانی میں اس کے لیے کوئی جگہ مقرر نہیں ہے یہ عموماً حل سے پہلے واقع ہوتا ہے)

6- تتمہ (Coda) یہ کہانی یا افسانے کا اختتام ہے اور قاری اس مقام پر پہنچتا ہے جہاں سے وہ کہانی میں داخل ہوا تھا۔

آیئے ان نکات کی روشنی میں پریم چند کے افسانے ''کفن'' پر بات کرنے کی کوشش کریں گے۔ کفن نہ صرف پریم چند کا شاہکار افسانہ سمجھا جاتا ہے بلکہ اردو کے اہم ترین افسانوں میں بھی شمار ہوتا ہے افسانہ اس طرح شروع ہوتا ہے۔

> ''جھونپڑی کے دروازے پر باپ اور بیٹا ایک بجھے ہوئے الاؤ کے سامنے خاموش بیٹھے تھے اور اندر بیٹے کی نوجوان بیوی بدھیا دردِزہ سے پچھاڑیں کھا رہی تھی اور رہ رہ کر اس کے منہ سے ایسی دل خراش صدا نکلتی تھی کہ دونوں کلیجہ تھام لیتے تھے...... مجھ سے تو اس کا تڑپنا اور ہاتھ پاؤں ٹپکنا نہیں دیکھا جاتا۔''

Macro Structure کے مطابق یہ افسانے کا التفات(Abstract) ہے اس میں کہانی سے متعلق واضح اشارات ملتے ہیں کہانی کے کردار بھی متعارف ہو جاتے ہیں لیکن جو کردار کہانی کا سب سے اہم اور مرکزی اہمیت والا کردار ہے اس کا پورا Description دیا گیا ہے یعنی'' بیٹے کی نوجوان بیوی بدھیا'' جبکہ گھیسو اور مادھو کو باپ اور بیٹا کہا گیا ہے۔ ان کے ناموں کا ذکر بعد میں آیا ہے بدھیا پورے افسانے پر چھائی ہوئی ہے لیکن پوری کہانی میں ان کا کوئی مکالمہ' ان کی کوئی حرکت اور ان کا کوئی دوسرا عمل نظر نہیں آتا ہے سوائے اس کے'' وہ دردِزہ سے بچھاڑیں کھا رہی تھی'' افسانے میں التفات کے سوا کہیں بدھیا کا ذکر نام سے نہیں آیا ہے بلکہ اس کے متعلق Anaphoric references دی گئی ہیں مثلاً جس' اسی کے ساتھ' کیوں نہیں مرتی' یہ عورت' وہی عورت' اس کی بیوی' اس کے منہ پر' اس کے پیٹ میں' مادھو کی گھر والی' وہ' اس کی مٹی

اُٹھے گی وغیرہ وغیرہ۔ افسانے کے اس حصے میں بجھے ہوئے الاؤ' جاڑوں کی رات' فضا سناٹے میں غرق' سارا گاؤں تاریکی میں جذب ہو گیا تھا' جیسے الفاظ کا استعمال کیا گیا ہے جو منظر کے عین مطابق ہیں اور ماحول کو مزید شدید بناتے ہیں۔ بجھا ہوا الاؤ بدھیا کی مناسبت سے بھی ہے' جس کی وجہ سے گھر میں تھوڑی بہت رونق تھی۔

افسانے کے تناظر (Orientation) میں سیاق' کردار' عمل اور ان کی کیفیت بیان کی گئی ہے جو یہاں سے شروع ہوتا ہے۔

''چماروں کا کنبہ تھا' سارے گاؤں میں بدنام .... اور یہ دونوں شاید اسی انتظار میں تھے کہ یہ مرے تو آرام سے سوئیں۔

اس میں ماضی بعید/ قریب' حال اور فعل جاریہ کا خوبصورت امتزاج نظر آتا ہے ایک مثال سے اس کی وضاحت ہوتی ہے۔

> ''جب سے یہ عورت آئی تھی' اس نے خاندان میں تمدن کی بنیاد ڈالی تھی' پسائی کر کے گھاس چھیل کر وہ سیر بھر آٹے کا بھی انتظام کر لیتی اور ان دونوں بے غیرتوں کا دوزخ بھرتی رہتی تھی۔ جب سے وہ آئی یہ دونوں اور بھی آرام طلب اور آلسی ہو گئے تھے بلکہ کچھ اکڑنے بھی لگے تھے۔ کوئی کام کرنے کو بلاتا تو بے نیازی شان سے دوگنی مزدوری مانگتے وہی عورت آج صبح سے دردِزہ سے مر رہی تھی اور یہ دونوں شاید اسی انتظار میں تھے کہ یہ مرے تو آرام سے سوئیں۔''

افسانے کے دوسرے حصے (Episode) میں اُلجھاؤ سامنے آتا ہے جب مادھو اپنی بیوی کو کوٹھری میں مرا ہوا پاتا ہے تو باپ بیٹے کو کفن کی فکر لاحق ہو جاتی ہے اور گھیسو گاؤں کے پیسوں والوں کے پاس کفن کے لیے پیسہ مانگنے جاتا ہے۔ وہاں سے پانچ روپے جمع کر کے لاتا ہے لیکن اُلجھاؤ اس وقت گہرا ہو جاتا ہے جب باپ بیٹا ان روپیوں سے شراب کی بوتل خرید کر پینے لگتے ہیں ایسے میں مادھو کے دل میں تشویش کی لہر اُٹھتی ہے کہ پیسے تو خرچ

ہوگئے' کفن کہاں سے آئے گا۔ اب افسانے کا وہ مرحلہ آجاتا ہے جس کو Evaluation کا نام دیا گیا ہے یعنی جہاں اُلجھاو کا حل نظر آتا ہے۔ گھیسو کہتا ہے۔

''اس کو کپھن ملے گا اور اس سے اچھا ملے گا جو ہم دیتے''

مادھو کے دریافت کرنے پر کہ کفن کون دے گا گھیسو زور دے کر پُر اعتماد لہجے میں جواب دیتا ہے۔

''میں کہتا ہوں اسے کپھن ملے گا تو مانتا کیوں نہیں۔''

گھیسو کے اس جواب میں یقین اور قطعیت ہے جس کو Speech Act Theory میں Declaration / Commisive کہتے ہیں یعنی اس بیان (Proposition) کے تئیں بولنے والے کا اعتماد اور یقین ہے۔ اعتماد بھی اتنا کہ وہ اس کا اعادہ کرتا ہے۔ ساتھ ہی اس اعتماد کی وجہ بھی بیان کرتا ہے۔

''وہی لوگ دیں گے جنھوں نے اب دیا۔ ہاں وہ روپیہ ہمارے ہاتھ نہ آئیں گے اور اگر کسی طرح آجائیں تو پھر ہم بیٹھے پئیں گے اور کپھن تیسری بار ملے گا۔''

کہانی کے Evaluation میں ہی حل Resolution دکھایا گیا ہے۔ اس کو الگ طور ظاہر کرنے کی ضرورت بھی نہیں تھی آخر وہی ہوتا ہے جس کی ان دو کرداروں سے توقع کی جاسکتی تھی۔ پھر کہانی اختتام کو پہنچتی ہے۔

کہانی سے متعلق ایک اہم بات یہ ہے کہ یہ جہاں حزن و ملال کی کیفیت سے شروع ہوتی ہے وہیں بظاہر خوشی اور سرمستی کے الفاظ پر ختم ہوتی ہے باپ بیٹا جنھوں نے زندگی بھر خوشیوں کے نہایت کم لمحے دیکھے تھے۔ اس کی موت کے موقعے پر جشن منا رہے ہیں جس کے ساتھ ان کا قریبی رشتہ تھا اور جس کے دم سے ان کے گھر کی چکی چلتی تھی۔ حقیقت یہ ہے کہ جس سماج میں یہ دونوں کردار زندہ تھے گھیسو کو اس کی لایعنیت کا گہرا شعور تھا اور وہ اپنے انجام سے باخبر بھی تھا اس کا احساس گھیسو کے اس استعاراتی لہجے سے بخوبی

ہوتا ہے۔

''کیوں روتا ہے بیٹا کُھس ہو کہ وہ مایا جال سے مکت ہو گئی، جنجال سے چھوٹ گئی، بڑی بھاگوان تھی جو اتنی جلدی مایا موہ بندھن توڑ دیئے۔''

افسانے میں سیاق، کردار، کرداروں، کی نفسیات اور سماجی و تہذیبی وابستگی کے اعتبار سے زبان کا استعمال کیا گیا ہے مثلاً جہاں راوی سامنے آتا ہے وہاں اسی کے اعتبار سے زبان کا استعمال ملتا ہے چنانچہ راوی کئی موقعوں پر اپنے طنزیہ لہجے سے بے حد متاثر کرتا ہے مثلاً۔

''کاش دونوں سادھو ہوتے تو انہیں قناعت اور توکل کے لیے ضبط نفس کی مطلق ضرورت نہ ہوتی، یہ ان کی خلقی صفت تھی۔''

''گھیسو نے اسی زاہدانہ انداز سے ساٹھ سال کی عمر کاٹ دی اور مادھو بھی سعادت مند بیٹے کی طرح باپ کے نقش وقدم پر چل رہا تھا بلکہ اس کا نام روشن کر رہا تھا۔''

راوی کے تمام بیانات افسانے میں پس منظر کے طور پر کام کرتے ہیں جبکہ اسٹوری لاین پیش منظر میں ہے۔ پس منظر کہانی، ماحول، کردار، سماج وغیرہ کے تئیں راوی کے عمل اور رد عمل کا عکس ہے الغرض اس افسانے کا اگر بھر پور اسلوبیاتی تجزیہ کیا جائے تو نہ جانے اس کے کتنے پہلو اور کتنی باریکیاں سامنے آسکتی ہیں۔

اس بات کا تذکرہ پہلے ہی کیا گیا کہ اسلوبیات کا بنیادی سروکار ادب میں زبان کے استعمال اور اس کے تفاعل کے امکانات کا تجزیہ کرنے سے ہے اس اعتبار سے یہ ایک بسیار شیوہ تجزیاتی شعبہ ہے اور یہ بات دہرانے کی نہیں ہے کہ فارم اور فنکشن کے لحاظ سے ادبی متن لسانی اور ادبی تکثیریت کا خزینہ ہوتا ہے اس لیے اسلوبیات کی روشنی میں اس کا تجزیہ کسی بھی طور سے دلچسپی سے خالی نہیں ہوتا ہے اس کے کسی ادبی حسن کے پیچھے لسانی جواز کی دریافت اپنے اندر ایک جمالیاتی تجربہ ہے۔ اس بنیاد پر ادب کی تفہیم و تحسین میں

لسانیاتی شعور اور آگہی کے عمل دخل سے انکار کی گنجائش ممکن نہیں۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ لسانیات ایک جدید علمی اور تحقیقی شعبہ ہے لیکن تفہیم ادب میں لسانیاتی شعور کی کارفرمائی کوئی نئی بات نہیں ہے۔ زمانۂ قدیم سے ادیبوں اور نقادوں نے شعوری یا غیر شعوری طور پر اس کا سہارا لیا ہے۔ لفظ و معنی' فصاحت و بلاغت' بحور و اوزان' روایتی شعری اصطلاحیں مثلاً آہنگ' غنائیت' برجستگی' روانی' شعری محاسن جیسے استعارہ' تشبیہہ' ابہام' ایہام' پیکر' تجرید' تجسیم' افسانویت وغیرہ لسانیات اور اسلوبیات کی ہی بخشیں ہیں' جدید لسانیات اور اس کے تعلق سے اسلوبیات نے ان مباحث کو آگے بڑھایا اور ان کو معروضی بنیادیں عطا کرنے کو کوشش کی ہے اور ان کا جواز عالم گیر ادبی اور لسانیاتی اصولوں پر تلاش کرنے کی کوشش کی ہے' حرف صوت کا رشتہ' اصوات کی درجہ بندی' تشکیل الفاظ کے اصول' نحویات و معنیات مشرقی شعریات اور اصول لسان کے نمایاں پہلو رہے ہیں۔ یہ بات صحیح ہے کہ بیشتر فلسفیانہ اور فکری تحریکیں ہمارے یہاں مغرب سے آئی ہیں لیکن لسانیاتی اور اسلوبیاتی شعور ہماری شاندار ادبی روایت میں پہلے سے موجود رہا ہے اس لیے اس کو خالص مغرب سے منسلک کرنا مناسب نہیں ہے۔ اس مقالے کے شروع میں کہا گیا کہ تفہیم ادب میں زبان کو آج تک نظر انداز کیا گیا۔ میرے کہنے کا مطلب یہی تھا کہ صحیح معنوں میں چونکہ تنقید مغرب کی دین ہے اس لیے اس کی پیروی میں اکثر زبانوں بشمول اردو نے بھی تنقید میں زبان کے کردار کو اہمیت نہیں دی ہے۔

اس مختصر سے مقالے کا مقصد اسلوبیات کا ایک سرسری تعارف پیش کرنا تھا نہ اس کی تکنیکی باریکیوں کی توضیح کرنا۔ اس لیے صرف چند بنیادی باتوں پر ہی اکتفا کیا گیا ہے۔۔

☆☆☆☆☆☆☆

گردشِ رنگ چمن

نئی تاریخیت

دوسری ہندوستانی زبانوں کی طرح اردو کا بھی یہ المیہ ہے کہ اس کی اپنی کوئی تنقید نہیں۔ پہلے ہم عربی اور فارسی کی طرف دیکھتے تھے اب امریکہ، فرانس، لندن، اور جرمنی کی تحریکوں اور تنقید سے استفادہ کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ یہ کوشش انگریزی کی توسط سے ہوتی ہے۔ مغرب میں جب سے تنقید نے لسانیات سے رشتہ جوڑا تھیوری کا زور بڑھ گیا ہے۔ یہ تھیوریاں اتنی الجھی ہوئی ہیں کہ اکثر مترجمین اس کی وضاحت میں ناکام ثابت ہو رہے ہیں۔ پروفیسر گوپی چند نارنگ نے ساختیات، پس ساختیات، قاری اساس تنقید، ردِ تشکیل یا لاتشکیل، تانیثیت، نئی تاریخیت سے متعارف کروایا۔ اس سمت میں دوسرے نقادوں نے بھی سنجیدہ کوششیں کیں۔ پروفیسر وہاب اشرفی، پروفیسر قاضی افضال حسین، قمر جمیل، فہیم اعظمی، ابوالکلام قاسمی، نظام صدیقی، قدوس جاوید سے لے کر ناصر عباس نیّر تک سب نے مابعد جدیدیت کو سمجھنے اور سمجھانے کی کوشش کی۔ تانیثی تنقید اور بین المتونیت کے کچھ اچھے اطلاقی نمونے نظر آئے لیکن لاتشکیل اور نئی تاریخیت کی جانب کم ہی توجہ کی گئی۔

نئی تاریخیت بنیادی طور پر امریکی علمی سرگرمیوں سے وابستہ تحریک ہے۔ نئی

تاریخیت کی اصطلاح کا حالیہ استعمال ثقافتی تاریخ کے کسی مکتب یا کسی مربوط تھیوری سے تعلق نہیں رکھتا اس کے برعکس اس سے ایک خاصی متنوع علمی سرگرمی کی نشان دہی ہوتی ہے ان علمی سرگرمیوں کے دائرے میں ادبی تنقید کی وہ صورت حال بھی شامل ہے جو بنیادی طور پر ادبی متون کی تفہیم میں مقامی سیاسی اور سماجی سیاقوں کی اہمیت پر زور دیتی ہے۔ نئی تاریخیت کے ڈانڈے بعض ناقدین نشاۃ ثانیہ سے ملاتے ہیں۔ قرۃ العین حیدر نے اپنے ناول ''گردش رنگ چمن'' کو غدر سے شروع کیا۔ وہ لکھتی ہیں:

''سمندر گاتے گاتے جل کر راکھ ہونے کے بعد اسی راکھ سے پھر زندہ ہوتا ہے۔ سارا ہندوستان اپنے ملبے اور راکھ سے نمودار ہوا تھا مگر بدلا ہوا۔''

جیسا کہ اوپر لکھا گیا کہ ادبی متون کی تفہیم میں مقامی سیاسی اور سماجی سیاقوں کی اہمیت پر نئی تاریخیت زور دیتی ہے۔ یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ ثقافت تاریخ کی ایک سرگرم قوت ہے۔ قرۃ العین حیدر بعض مسلمہ مفروضوں پر سوال قائم کرتی ہیں۔ آخری مغل بادشاہ اور اودھ کے فرماں بردار عیش پرست اور ظالم تھے؟ کیا محمد شاہ محض رنگیلے اور واجد علی شاہ صرف ناچا کرتے تھے؟ کیا یہاں امراؤ جان ادا تھیں یا بیڑیں اور کبوتر؟

پھر راکھ اور ملبے کے نیچے سے جو نئی تاریخیت برآمد ہوتی ہے وہ اس ثقافت کا بیان ہے وہ اپنے زمانے کا پابند لیکن جدید تصورات کی حامل ہے۔ وہ لکھتی ہیں کہ غدر نے پورے معاشرے کو نیست و نابود کر دیا ورنہ وہ ایسی ثقہ، پر تکلف، آزاد خیال سوسائیٹی تھی جس کا تصور بھی نہیں کیا جا سکتا۔ وہ گومتی کو ان دریاؤں کی طرح تہذیبی علامت قرار دیتی ہیں جن کے کنارے عظیم تہذیبوں نے جنم لیا تھا۔ وہ فرات، سین اور ٹیمز اور ینل کو گومتی میں جذب کر دیتی ہیں اور ان کے اختلاط سے جو نئی تہذیب ابھری تھی اس کا ذکر کرتی ہیں۔ جہاں فرانسیسی، انگریز، یوریشین سب کے سب نوابوں کے تمدن میں مدغم ہو جاتے ہیں۔ وہ لکھتی ہیں اہل فرانس جب نگارستان لکھنو میں محافل رقص و سرور بپا کرتے تھے تو خوش دلی سے اپنے ٹوپ مجرے والیوں کے سروں پر رکھ دیتے تھے کبھی ٹھمکی لگا کر وہ بانکی

ٹوپیاں ارباب نشاط خود اوڑھ لیتیں اس طرح کارچوب سے سج کر ان کی پوشاک میں شامل ہوگئیں۔ کس طرح تہذیبی اختلاط نے ایک نئے معاشرے کو جنم دیا۔ سرطامس مٹکاف آف بنگال اسکز گورستان کے مقبرے پر اردو اور فارسی کتبے نظر آتے ہیں۔ صلیب اور مرمریں فرشتے کے نیچے ہُوالعَزِیزُ الرَّحِیم لکھا ہوا ہے۔

وہ تاریخ کے چہرے سے گرد صاف کر کے مخلوط معاشرے کی تاریخ رقم کرتی ہیں۔ 1796ء میں جان کمپنی کا ولیم گارڈنر نواب زادی منظور بیگم پر عاشق ہوگیا۔ گجراتی نواب نے مجبور ہو کر تیرہ سالہ منظور النسا بیگم کا نکاح چھبیس سالہ کیپٹن ولیم سے پڑھوا دیا۔ بشپ آف کلکتہ نے از روئے کلیسائے انگلستان اس سنجوگ کو جائز قرار دیا۔ پنشن یافتہ اکبر ثانی نے منظور النسا بیگم کو اپنی بیٹی بنالیا ان کی بہن ظہور النساء بیگم کا شوہر میجر ہرسی تھا۔ ولیم گارڑنر نے اپنی پوتی سوزن کا بیاہ سلیمان شکوہ شہزادے کے بیٹے انجم شکوہ سے کیا۔ سلیمان شکوہ، اکبر ثانی کا چھوٹا بھائی تھا اس کی بیگم نے گویے مان خاں کی پری رو بچی سے کیا۔ منظور النساء اور ولیم کے صاحب زادے نور بصر قمر چہر پر عاشق ہو گئے دونوں فرار ہو گئے بعد میں ولیم نے قمر چہر کو شہزادے سلیم سے طلاق دلوادی اور جیمز کے ساتھ نکاح پڑھوا دیا۔

ثقافت اور معاشرے کا یہ بیان کسی تاریخ میں نہیں ملتا۔ اس تہذیب کی نئ توضیح کرتے ہوئے لکھتی ہیں: وہ ایک رومانٹک معاشرہ تھا۔ انڈومسلم فیوڈل تہذیب کی شکست کے بعد روکھی پھیکی وکٹورین اخلاقیات اور عیسائیت نے ایک کٹر سوسائٹی کی بنیاد رکھی۔ لیکن اس معاشرے پر مغلیہ زمانے کا اثر گہرا تھا کہ یہ حضرات اپنے ایک ہاتھ میں انجیل اور دوسرے میں اپنے اردو کلام کی بیاض تھامے رکھتے تھے۔ تاریخ یہ بتاتی ہے کہ انگریزوں کی آمد کے بعد ہندوستان میں آزاد خیالی آئی لیکن قرۃ العین حیدر اس کی ردِ تشکیل کرتی ہیں۔ پروفیسر فریڈرک کریوز Fredric Crews کا خیال ہے کہ نئ تاریخیت میں ردِ تشکیل کا خاص عمل دخل ہے۔ ڈان۔ای۔این کہتا ہے ان ادبی مطالعات کی صورتِ حال کی سب سے مستند ترجمانی 1986ء میں ماڈرن لنگویج ایسوس ایشن کے اجلاس میں جے

ہیلس ملر J. Hillis Miller کے صدارتی خطبے میں نظر آتی ہے.... چنانچہ نیوز ویک نے بلجیم کے نازیوں کے حامی اخبار میں شائع ہونے والی پال دی مان کی بعض ابتدائی سامی مخالف تحریروں سے متعلق حالیہ انکشاف پر مبنی رپورٹ کا اختتام ردتشکیل اور نئی تاریخیت کے باہمی ربط پر کیا۔ ''گردشِ رنگ چمن'' میں بھی یہ ربط صاف نظر آتا ہے۔ ایک طرف کٹر عیسائیت کا ذکر کرتی ہیں دوسری طرف یہ انکشاف کرتی ہیں کہ اسپین پر سات سو برس مسلمانوں کی حکومت رہی لیکن مسلمان عورتیں کھلے منہ پھرتی تھیں ہر موقع پر موجود ہوتیں۔ یورپین عورتوں سے زیادہ تعلیم یافتہ تھیں جلسے جلوس ناچ وگانا' اسکول اور کالج میں شریک ہوا کرتی تھیں۔ وہ لکھتی ہیں ''شہر بغداد میں ایک خلیفہ تھا ولید' پر لے درجے کا عیاش اس کے دور میں شہر بغداد زنان بازاری سے بھر گیا تو شرفا نے اپنی عورتوں کے لیے پردہ لازم کر دیا۔'' یہاں قرۃ العین نہیں بتاتیں کہ عورت کے پردہ یا حجاب کے جو احکام ہیں اس سے یہ سوسائٹی انحراف کیوں کرتی تھی؟ اسی طرح وہ مسلمانوں میں تصویر کشی کے رجحان کے ثبوت پیش کرتی ہیں۔ وہ لکھتی ہیں: قصص الانبیا' معراج نامہ سب میں پیغمبروں کی باضابطہ صورت گری موجود ہے۔ خمسہ نظامی جن کا تعلق بغداد اسکول سے تھا انہوں نے براق کی تصویر پیش کی۔ جنت کا منظر پینٹ کیا' رشید الدین کی جامع التواریخ میں انبیا کے آٹھ پورٹریٹ ہیں۔ وہ یہ بھی لکھتی ہیں کہ سیر النبی کو ہر عثمانی سلطان کے عہد میں السٹریٹ کیا گیا۔ مراد سوئم والی کتاب میں آٹھ سو چودہ تصویریں ہیں۔ عمل احمد نورس مصطفیٰ کا ہے۔ وہ ایک Miniature کی تشریح کرتی ہیں جس کا عنوان آغازِ نبوّت ہے۔ اس کے علاوہ سعدی اور جامی وغیرہ کو السٹریٹ کرنے کے لیے بھی بے شمار تصویریں بنائی گئیں ترک ایرانی اور مغل -- ترکی کے عثمانیوں نے اس روایت کو ختم کیا۔ پھر وہ اس متنازعہ فیہ مسئلہ کو اس طرح ختم کرتی ہیں کہ ''مذہبی مصوری اسلامک آرٹ کی غالب روایت نہیں۔ مسلمانوں کی اکثریت اس کے خلاف ہے۔ مسلمان بت شکنی کے لیے بدنام ہیں لیکن شروع کے عیسائیوں نے بت شکنی کے جوش میں رومان وروم کے بہترین مجسمے توڑ ڈالے۔ بازنطیم کے

پادریوں نے بہت لڑائی جھگڑے کے بعد فیصلہ کیا کہ اَن پڑھ عوام کو جیزس کے متعلق سمجھانے کے لیے تصویریں بنائی جائیں۔ مسلمان علما نے اس قسم کا فیصلہ نہیں کیا۔'' اس انکشاف کے بعد یہ خیال آتا ہے کہ حال ہی میں طالبان کی بت شکنی کے جو چرچے کئے گئے کیا یہ کوئی نئی بات تھی؟ قرۃ العین حیدر لکھتی ہیں:

''شہروں اور انسانوں کی شخصیت یکساں ہے اس پر پیاز کے پرت چڑھے ہیں اگر ان کو اتارنا شروع کیجئے تو آنکھوں میں آنسو آجاتے ہیں۔''

ردتشکیل پرت اتارنے کا عمل ہی ہے۔ ذرا ان کرداروں کو دیکھئے ایک ایک پرت ان کا ایک نیا روپ پیش کرتی ہے۔ عندلیب: اینڈری رینال' بلبل دی ڈانسر' بیگم شکور حسین' امبا پرشاد کی تنخواہ دار ملازمہ!! ان کی ماں گل رخ بانو عرف نواب فاطمہ بنت دلدار علی برلاس عطر فروش' دادا ولایتی مغل اور نانا ایرانی قزلباش' پھر وہ نوابن چھوکری کہلانے لگتی ہیں۔ اسکے بعد نواب بائی آف جے پور اور آخر میں نواب بیگم۔ ان کی سرپرست دلنواز بیگم' کوہ قاف کی پری ہر ہائی نیس نواب دلرس محل علیا حضرت بیگم صاحبہ سہراب نگر' پھر وقت انہیں کام کنڈلا اور بیگماں کشمیرن بننے پر مجبور کرتا ہے۔ آخر میں وہ جن بائی کے روپ میں خواجہ معین الدین چستی کی درگاہ میں دم توڑتی ہیں۔ نورماڈریک' نرملا دیوی پھر نور ماہ خانم اور پھر نورماڈریک بن جاتی ہیں۔

جواد علی تعلقدار ردھان پور کا بھتیجا دلشاد علی خاں' چودھری دھیان سنگھ آرزو کہلاتا ہے اور ایک عرب لڑکے کا ٹیوٹر بن کر زندگی گزارتا ہے خوشنودی نگار خانم آبادی شہوار خانم ہو جاتی ہیں۔

بابا سبز پوش جو موسیقی کے ماہر اور انگریزی کے لکچرر تھے۔ اب روحانی رہنما ہیں۔

ڈاکٹر منصور کاشغری۔ موذن اور پیش امام کا بیٹا ہے۔

گردش رنگ چمن قاری کو حیران کر دیتی ہے۔

اچھے خاندان کی لڑکیاں ٹھوکریں کھا کھا کر ناچ گرل بن گئیں۔ ایسا کیوں ہوا؟

قرۃ العین حیدر ثقافت کے بطن سے ایک نئی تاریخ جماتی ہیں۔طوائف کو De Construct کر کے وہ بتاتی ہیں ہمارے ملک میں قسمت کی ماری بچیوں کا غم خوار کوئی نہ تھا سوائے میر شکار نائکاؤں کے' مشینری اسپرٹ کے مالک نہ مولوی ہیں نہ پنڈت !! فوارے پر پادری سے مناظرے کرنے کو البتہ دونوں مستعید---!! وہ طوائف کے تصور کو پوری طرح الٹ دیتی ہیں اس ایٹی کیٹ کے بارے میں بتاتی ہیں جو محمد شاہ رنگیلے کے دور سے چلا آرہا ہے۔انتہائی شائستگی کی محفل ہوتی گانے والیاں اپنے معزز سامعین اور بڑے والیانِ ریاست کے سامنے پان نہیں کھا سکتی تھیں۔ پانی بھی اجازت حاصل کر کے پیتی تھیں۔نہایت شرعی قسم کا لباس پہننا پڑتا پوری طرح پردہ دار نہایت رکھ رکھاو اور تہذیب کا پُرتکلف ماحول ہوتا۔اس دور میں طوائفوں کی جو عزت ہوتی تھی اس کے بارے میں لکھتی ہیں چندا بائی جس کو مہ لقا کا لقب دیا گیا تھا اس زمانے میں ایک مجرے کے ایک ہزار لیتی تھیں۔مہاراجہ چندولال کے دربار اسے کرسی ملتی تھی آصف جاہ ثانی کے پیچھے پیچھے اپنے ہاتھی پر میدان جنگ میں جاتی تھیں۔یکتائے روزگار' نیزہ باز' تیر انداز' شہ سوار' علم دوست اردو کی پہلی صاحب دیوان شاعرہ' جس کا دیوان انڈیا آفس لندن میں محفوظ ہے۔مہ لقا لاکھوں روپے چھوڑ کر مریں۔قرۃ العین حیدر شاید یہ نہیں جانتی تھیں یا قصداً انہوں نے تذکرہ نہیں کیا کہ جامعہ عثمانیہ کا کیمپس مہ لقا چندا بائی کی زمین پر بنایا گیا۔جب کہ سرسید احمد نے طوائفوں کا پیسہ بیت الخلا کی تعمیر پر لگایا۔اسی طرح وہ گوہر جان کے بارے میں بتاتی ہیں۔ ۱۱ء میں بڑی نمائش میں الہ آباد گئیں تو اکبر الہ آبادی نے کہا تھا:

خوش نصیب آج یہاں کون ہے گوہر کے سوا

سب کچھ اللہ نے دے رکھا ہے شوہر کے سوا

کلکتہ سے عبرانی اخبار جو عربی رسم الخط میں کلکتے کے بغدادی یہودیوں کے لیے چھپتا تھا' پڑھتی تھیں۔طوائفوں نے ہندوستانی موسیقی کو فروغ دیا۔

تاریخ ہمیشہ ایک حد تک نظریاتی تشکیل ہوتی ہے۔ یہ مراد نہیں ہے کہ یہ

لازماً جھوٹی ہوتی ہے کیوں کہ تاریخ داں اس تشکیل کو اپنی داخلیت میں خواہ کتنا ہی جذب کیوں نہ کرے۔ یہ تشکیل بہر حال ان متون کی مادیت کی بھی پابند ہوتی ہے جنھیں تاریخ داں تاریخی مواد کے طور پر استعمال کرتا ہے۔

ثقافتی افعال میں کبھی کبھی تصادم اور تضاد کی صورت بھی ظاہر ہوتی ہے۔ تصادم اور تضاد کی یہ صورت حال دیکھئے کہ نواب بیگم فرانسیسی اندرے رنیال کے عشق میں سب کچھ گنوا کر اس کی بچی کی ماں بن جاتی ہیں۔ اس بچی کی آیا گوا کی فلومنیا ہے۔ عندلیب اینڈری رنیال کے نام سے لوریٹو کانونٹ میں پڑھ رہی ہے وہ جو تاریخ پڑھ رہی ہے اس کے مطابق گاندھی، نہرو، سروجنی نائڈو وغیرہ ان کے دشمن ہیں۔ نواب بیگم رنگون میں حضرت بہادر شاہ ظفر کے مزار پر جا کر فاتحہ پڑھتی ہے اور انگریزوں کو گالیاں دیتی ہے عندلیب عرف اینڈری رینال کو برا لگتا ہے۔ ان کے بڑپوتے شہزادہ سکندر بخت کو دیکھ کر انہیں ''صاحب عالم'' کہہ کے مخاطب کرتی ہیں تو عندلیب کی ہنسی چھوٹ جاتی ہے۔ عندلیب کا خیال تھا کہ دلی کو تو نادر شاہ اور احمد شاہ نے تاراج کیا۔ ۱۸۰۳ء میں لارڈ لیک نے اسے دوبارہ بسایا۔ غدر سے پہلے ہی افغانوں اور مرہٹوں نے سارا زور ختم کر دیا تھا۔ انگریز نہ آتے تو سلاطین (شاہ عالم کی اولاد) کا برا حشر ہوتا۔ کمپنی کی سرکار کو دلی ٹھیکے پر دے دی گئی تھی اس کا انتظام کردہ حضرت بادشاہ سلامت کو خود اپنی اور ان دو ہزار سلاطین کی کفالت کے لیے بارہ لاکھ سالانہ ملتا تھا۔ ان ناکارہ آدمیوں سے ہمدردی رکھنے والوں سے اسے سخت نفرت تھی۔ تاریخ کس طرح کروٹ لیتی ہے کہ موتی لال نہرو اور گوکھلے جائدادوں کے جھگڑوں کے کیس لڑلڑ کر لکھ پتی بن گئے۔ بنگالی ہندو نے ایسٹ انڈیا کمپنی کے گماشتوں کی حیثیت سے بے تحاشہ دولت کمائی۔ زمینیں خرید لی تھیں۔ ان کے خاندان کلکتہ کے مرچنٹ پرنس کہلاتے تھے لیکن ملک کے معاشرے پر مغل تہذیب اتنی حاوی تھی کہ دولت کمانے والا ہر شخص نوابین کی راہ پر چلنے لگتا لیکن احتیاط کے ساتھ!!

جنگ آزادی کی ایک نئی تاریخ لکھنے کی ضرورت ہے۔ کیسے کیسے اہم کردار گردش

زمانہ کی نذر ہو گئے۔ قرۃ العین ایسے ہی ایک مجاہد آزادی حضرت مولانا عبدالرزاق فرنگی محل کا تذکرہ کرتی ہیں جنہوں نے غدر کے بعد کبھی برف نہیں کھایا۔ انگریزی کاغذ پر نہیں لکھا ولایتی شکر استعمال نہیں کی، انگریزی بوٹ نہیں پہنے۔ ریل پر سفر نہیں کیا۔ لیکن کچھ نہیں ہوا۔ بعد میں یہی سب کچھ گاندھی جی نے کیا، فرق پڑا۔ اب تو ہم گاندھی کی شاندار سمادھی بنا کر غیر ملکیوں سے پھول چڑھوانے کے علاوہ کچھ نہیں کرتے۔

تاریخ کا یہ روپ بھی دیکھئے۔ ۱۹۱۱ء میں دلی دربار کیا جاتا ہے مشاعرہ کمیٹی کے صدر ڈاکٹر اقبال ہیں۔ انہوں نے پنڈت برج موہن دتاتریہ کے قصیدہ بہاریا کو بہترین قرار دیا۔ رابندرناتھ ٹیگور نے اس مبارک موقع کے لیے ایک ترانہ بنگالی زبان میں لکھا۔ جَن گن منا ادھی نایک جیہ ہے بھارت بھاگیہ ودھاتا۔ بیگم بھوپال نیلے برقعے پر ہیروں کا تاج پہن کر آئی ہیں۔ مہارانی پٹیالہ نے زنانِ ہند کی جانب سے ان کو ایڈریس پیش کیا۔ مسٹر الماطلطفی آئی سی ایس انچارج انڈین کیمپ کو مسٹر محمد علی جوہر ایڈیٹر ''کامریڈ'' نے ورنا کیولر اخبار نویسوں کی طرف سے ایک نقری سیٹ پیش کیا۔ اس جلوس میں ڈیڑھ سو نواب سات سو جاگیردار شریک تھے۔ یہی نہیں وہ بعض راز فاش کرتی ہیں کہ عقل حیران رہ جاتی ہے مثلاً 1934ء میں علامہ اقبال نے لاہور میں فلم ''افغان شہزادہ'' کی کہانی لکھی تھی اور خواجہ حسن نظامی ڈائلاگ رائٹر تھے۔ مولانا ابوالکلام آزاد فلم The Fital Night کے مکالمہ نویس تھے وہ شیخ افتخار الرسول کے بارے میں بتاتی ہیں کہ وہ قانون پڑھنے ملتان سے لندن گئے تھے۔ بیرسٹر بننے کے بعد انگلش فلموں میں کام کرنے لگے۔ بہادر شاہ ظفر کا سگا پوتا مرزا سہراب شاہ حسن نظامی کا نوکر ہے۔ بادشاہ کے نواسے قمر سلطان اور نصیر الملک گداگری کرتے ہیں۔ قرۃ العین حیدر کے سارے کردار المیے کا شکار ہو جاتے ہیں۔ عندلیب کو اپنی کہانی سنانے کے بعد پچھتاوا ہوتا ہے۔ عنبرین Identity Crises کا شکار ہو جاتی ہے منصور Confuse ہو جاتا ہے۔

وسیع المشرب سوسائٹی کا کلائمکس صوفیا کے آستانے ہیں۔ بابا جو شریعت کی

پابندی نہیں کرتے ان کے پاس بے چین دل اور پریشان ذہن انسانوں کا ہجوم ہے۔ ان میں جاہلوں سے لے کر اسکالروں تک سب شامل ہیں عربی باجی ہیں، جرمن باجی ہیں۔! قرۃ العین کی تاریخیت وسیع المشرب معاشرے کی وکالت کرتی ہے۔

آخر میں یہ عرض کردوں کہ نئی تاریخیت کی کوئی مربوط نظر بنیاد یا اس کے عاملین میں کسی طرح کے نظری یا منہاجاتی Methodological قرینے کی تلاش کرنا غلط ہوگا۔ نئی تاریخیت ماقبل تنقید کی طرح کوئی مکتب قائم نہیں کرتی بلکہ یہ ادبی ثقافتی مطالعات کے شعبے میں ایک عمومی رجحان کا نام ہے۔۔

☆☆☆☆☆☆☆☆

پروفیسر شافع قدوائی

فکشن مطالعات کا نیا عالمی تناظر اور اردو تنقید

ادب علی الخصوص فکشن میں خارجی حقائق اور داخلی کوائف کا التباس اس قدر قوی ہوتا ہے کہ اسے انسانی اعمال اور افعال کی نمائندگی کے اظہار کا بنیادی وسیلہ متصور کیا جاتا ہے۔ کہانیوں سے دلچسپی نہ صرف فطرت انسانی کا خاصہ ہے بلکہ کہانیاں ہماری معاشرتی، تہذیبی اور تخلیقی کائنات کی تشکیل کا ابتدائی اور مستقل حوالہ بھی ہیں۔ فکشن ہماری احتجاجی بصیرت اور یاداشتوں کے تخلیقی اظہار اور خارجی حقیقت سے عہدہ برآ ہونے کے امکانات کو خاطر نشان کرتا ہے۔ یہی سبب ہے کہ مختلف بشری علوم بشمول ادبی تنقید' لسانیات' بشریات' نفسیات اور عمرانیات میں انسانی سروکاروں اور ادراکِ حقیقت میں کہانیوں کی ساخت کے تجزیے کو اساسی اہمیت دی جاتی ہے۔ فکشن مطالعات میں گزشتہ چار دہائیوں میں حیرت انگیز نوعی اور انقلابی تبدیلی آئی ہے کہ اب ادب کو روزمرہ کے مانوس حقائق کا اظہار یا اسے خارجی کائنات کی تشکیل کا التباس پیدا کرنے کا وسیلہ نہیں سمجھا جاتا۔ اب فکشن بیان ' نقطۂ نظر' ارتکاز اور نمائندگی کے مختلف طریقوں اور تہذیبی مظاہر کو Domesticate کرنے کی روش کو خاطر نشان نہیں کرتا بلکہ قارئین کو مسلسل یہ باور کراتا

ہے کہ کہانیاں کسی موضوعی حقیقت کا پرتو ہونے کے بجائے اصلاً Artifact ہیں۔ معاصر فکشن مطالعات مروجہ فکشن تنقید کے نظریاتی اور علمیاتی سروکاروں کی نارسائی کی مختلف جہتوں کو آشکار ا کرتے ہیں کہ اب فکشن تنقید موضوع یا مواد کی تلخیص (Paraphrasing)' پلاٹ (Story Line) مکالموں اور کرداروں کی زبان' ملفوظی اور غیر ملفوظی حرکات وسکنات کے مطالعے راویوں کے نقطۂ نظر اور ارتکاز کے مختلف وسیلوں کی بحث سے شعوری طور پر اجتناب کرتی ہے۔ ای۔ ایم۔ فوسٹر کی کرداروں سے متعلق مقبول عام درجہ بندی یعنی Flat اور Round Charactor راویوں کی واحد متکلم یا غائب خبیر مطلق راوی Omniscient Narrator میں تقسیم اور اوران کے نقطۂ نظر اور ارتکاز Focalisation کو اب مطالعہ کا اساسی حوالہ نہیں گردانا جاتا ہے۔ فکشن کی تفہیم کا مرکزی حوالہ Narratology ہے۔ بیانیات اصلاً Narrative کے ساختیاتی مطالعہ کی اصطلاح ہے۔ ساختیاتی مفکرین تواتر کے ساتھ ان مستقل عناصر' موضوعات اور پیٹرن ان کے حوالے سے صورت پذیر ہوئے ان آفاقی اصولوں کو مرکز توجہ بناتے ہیں جو فکشن کی تشکیل کرتے ہیں ساختیات معنی سے گریز کرتے ہوئے ساخت کو ہدف ارتکاز بناتی ہے۔ Narrative ترسیل کا ایک ایسا ذریعہ ہے جس میں واقعات کے ایسے Sequence کو بیان کیا جاتا ہے۔ جو کردار اور راوی کا رہین منت ہوتا ہے۔ حقیقی دنیا میں کہانی سنانے والا گوشت پوست کا ایک راوی ہوتا ہے جسے ہم دیکھ سکتے ہیں۔ مگر متن کے راوی تک رسائی ایک دشوار گزار مسئلہ ہے۔ کیا اس راوی کا کوئی نقطۂ نظر یا Voice ہوتی ہے اور اگر جواب ہاں ہے تو پھر اس کا اظہار کس طرح ہوتا ہے۔ ژاں زینیٹ کے مطابق ہر متن Narrative Voice تو ظاہر کرتا ہے۔ زینیٹ کی کتاب Narrative Discourse (1980) اور Chatman کی کتاب Story and Discourse (1978) نے اس امر پر توجہ دی کہ آخر کہانی کون بیان کر رہا ہے یا کون بول رہا ہے جسے قاری اپنی ذہنی سماعت سے سن سکتا ہے۔ راوی سے متعلق ہم جتنا

زیادہ چاہیں گے ہم اس کے نقطۂ نظر اور ارتکاز سے اسی قدر واقف ہو سکیں گے۔ متن کا راوی مکانی وجودی اور عارضی طور پر ہم سے دور ہوتا ہے۔ وجودی سے مراد یہ ہے کہ اس کا تعلق حقیقی دنیا کے بجائے افسانوی دنیا سے ہوتا ہے یعنی اسے خلق کیا جاتا ہے۔ راوی، اس کے مخاطب اور کردار سب غیر حقیقی یا بارتھ کے الفاظ میں Paper being ہوتے ہیں۔

Chatman اور بیانیات کے دیگر نظریہ سازوں نے Narrative Voice کی تفہیم کی خاطر Overtness اور Covertness کی اصطلاحیں استعمال کی ہیں۔ اپنی موجودگی کا مسلسل احساس کرانے والا راوی Overt ہوتا ہے جب کہ تشخص سے عاری اور تعینات کے حدود سے ماورا راوی کو Covert کہا جاتا ہے بیانیات کا اب اصل مسئلہ کہانی سے اس کے رشتہ کو نشان زد کرنا ہے۔ یعنی راوی موجود ہے یا غائب۔ اگر اس کا غیاب شعوری ہے تو پھر اس کی حکمت عملی کی فنی تدابیر کیا ہیں۔ راوی کی روایتی تقسیم واحد متکلم First Person اور Third Person ہے۔ ژاں زینے کے یہ تقسیم بڑی حد تک گمراہ کن ہے۔ اس کے مطابق بیانیہ Narrate کے دو اقسام Homodiegtic Narrative اور Heterodiegtic Narrative میں منقسم کیا جا سکتا ہے۔ Diegtic سے مراد بیانیہ سے متعلق حکمت عملی اور Homo سے مراد متجانس ہے جبکہ Hetero کا مفہوم ''مختلف نوعیت'' سے ہے۔ Homodiegtic Narrative میں کہانی ایک ایسے راوی کے حوالے سے بیان کی جاتی ہے جو اس کا ایک کردار بھی ہوتا ہے۔ سابقہ Homo سے مراد ہوتا ہے کہ کہانی بیان کرنے والا راوی عمل کی سطح پر ایک کردار بھی ہے جب کہ Heterodiegtic Narrative میں کہانی کا راوی کردار نہیں ہوتا۔ سابقہ Hetro سے ظاہر ہوتا ہے کہ راوی کہانی کے کرداروں سے مختلف اور جداگانہ وجود رکھتا ہے۔ متجانس بیانیہ میں عمل مرکوز جملوں میں واحد متکلم میں نے کیا، میں نے دیکھا، میرے ساتھ یہ واقعہ پیش آیا، وغیرہ پر مشتمل تعارفی جملے بولتا ہے۔ جبکہ غیر متجانس بیانیہ میں کہانی سے متعلق عمل مرکوز جملوں میں تعارفی جملوں کی نوعیت مختلف

ہوتی ہے اور یہ Third Person Narrative کی موجودگی کو ظاہر کرتے ہیں۔ اس نوع کے بیانیہ میں 'اس نے دیکھا' 'اس نے یہ کام انجام دیا' اور 'اس کے ساتھ یہ واقعہ پیش آیا' وغیرہ استعمال کیے جاتے ہیں۔ ژاں زینٹے کے مطابق بیانیہ کی نوعیت کا تجزیہ نقاد کی اولین ترجیح ہونا چاہیے اور کہانی سے براہ راست منسلک عمل مرکوز جملوں میں تجربہ کرنے والے فرد Experiencing کی موجودگی اور غیر موجودگی کو عمل اساس جملوں کے حوالے سے دیکھنا چاہیے۔ خاطر نشان رہے کہ کہانی میں عمل مرکوز جمع کسی واقعہ سے منسلک کردار یا کرداروں کے اعمال کو ظاہر کرتے ہوئے مثلاً یہ جملہ 'وہ پُل سے کودا' شعوری عمل کو ظاہر کرتا ہے۔ جب کہ 'وہ کنویں میں گر گئی' لاشعوری عمل کو نشان زد کرتا ہے۔ اس طرح 'میں نے سلام کیا' بول چال کے عمل Speech Act کو خاطر نشان کرتا ہے۔ اس کے مقابلے میں یہ جملے 'اب ہماری کہانی کا دلدوز حصہ آتا ہے' یا یہ 'ایک سرد اور تاریک رات تھی' بیان اور ردعمل کا اظہار کرتے ہیں یہ Plain Action Sentence نہیں ہیں۔ بیانیات کے ماہرین ژینے' چٹ مین' اسٹربل' پالمر' کلگ' رکوا' کیوری' بوے' ہرینکس' لوکس وغیرہ اب فکشن مطالعات میں جملوں کی مذکورہ نوعیت کو موضوع بحث بنا کر بیانیہ کے امتیازات کو واضح بھی کرتے ہیں اور کہانی کی ساخت کو بھی مرکز توجہ بناتے ہیں مزید برآں ایٹزل اور چٹ مین نے راوی کے مسئلہ کو محض بیان کی نوعیت سے موڑ کر دیکھنے کی وکالت نہیں کی بلکہ یہ سوال بھی اٹھایا ہے کہ کون دیکھ رہا ہے یعنی کہانی کے واقعات کو کسی کے نقطہ نظر سے بیان کیا جا رہا ہے اس کے لیے Figural Narrative کی اصطلاح استعمال کی گئی ہے۔ راوی داخلی ارتکاز Internal Focalization کا ضامن ہوتا ہے اور اس اکثر جملے اس کے مخصوص مطمح نظر جسے فلم کی اصطلاح میں Pov Shot یعنی Point of view shot کہا جاتا ہے' کو سامنے لاتے ہیں۔ لیوی سٹراؤس اور سوسیئر کی بصیرتوں سے کسب فیض کرتے ہوئے اب بیانیات کے ماہرین فکشن مطالعہ میں Discourse Narratology اور Story Narratology کو

بروئے کار لانے لگے ہیں۔ اول الذکر مطالعہ میں کسی متن کو متشکل کرنے والے اسلوبیاتی انتخاب کو موضوع گفتگو بنایا جاتا ہے جب کہ Story Narratology میں کرداروں کے اعمال، افعال اور واقعہ کے ان عوامل کو پیش نگاہ رکھا جاتا ہے جو کہانی کے موضوع، پلاٹ اور Motives کی تشکیل کرتے ہیں۔ بیانیات کے ثقافتی فلسفیوں پال رکوا، مثل فوکو اور ڈی ہرمین نے بیانیات کی مابعد کلاسیکی درجہ بندی بھی کی ہے۔ فکشن میں زبان کے استعمال کی نوعیت کو اساسی اہمیت دی جاتی رہی ہے اور مکالموں اور Discription کی بحث کے دوران معیاری اور بول چال کے الفاظ اور نحوی قواعد کی پابندی یا لسانی تشکیلات کے جبر سے آزادی کا ذکر کیا جاتا رہا ہے۔ بیانیات کے جدید ماہرین نے روں، ڈیکس بیچ، میٹ ہاں، ہرمین وغیرہ نے زبان کے نحوی اور صرفی قواعد سے قطع نظر بیانیہ متن میں مضمر زبان کی مختلف سطحوں کی تفہیم کی خاطر Dialect کے علاوہ Sociolect ، Idiolect اور Genderlect کی اصطلاحیں استعمال کی ہیں۔ Sociolect سے مراد کسی مخصوص ثقافتی گروہ کی تکلمی خصوصیات ہیں اسی طرح Idiolect کا مفہوم کسی شخص واحد کی زبان یا زبان کے ناموس اور اجنبی استعمال کی روش اور Genderlect کے معنی زبان کے استعمال کی صنفی خصوصیت ہے۔ بیانیات کا نیا منظر نامہ Narrative اور Tenses کے استعمال کو بھی موضوع بحث بناتا ہے اور فکشن مطالعات Modes کی نئی ترجیحات کی فہرست خاصی طویل ہے۔ بیانیات کی مابعد کلاسیکی درجہ بندی میں۔

Psychoanalytical Narratology (Brocus 1984)

Histographic Narratology (Cohn 1999)

Legal Narratology (Gewirtz 1996)

Feminist Narratology (Warhal 1989)

Gender Studies Narratology (Numes 2002)

Cognitive Narratology (Perry 1979)

Rehetorical Narratology (Currie 1988, Mchale)

Natural Narratology (Flunderick, 1996)

Cultural Studies Narratology(Nunnigs 2002)

Transgeneric Narratology (Huhn 2004)

Political Narratology (Dixon 2002)

شامل ہیں اور فکشن مطالعات میں بیانیات کی ان بصیرتوں سے استفادہ کیا جارہا ہے یہاں تفصیل کی گنجائش نہیں ہے لہٰذا محض ان کا نام لیا جارہا ہے۔ بیانیات کے نظری اور عملی پہلوؤں سے اردو میں مروجہ فکشن تنقید کس طرح متاثر ہوئی ہے یہ ایک اہم سوال ہے۔ اردو میں مروجہ فکشن تنقید بعض استثنائی مثالوں سے قطع نظر فکشن میں بیان کردہ موضوع کی تلخیص اور واقعات کے پس پشت کارفرما سماجی حقیقت، پلاٹ اور کردار کی روایتی غیر دلچسپ بحث سے تجاوز نہیں کرسکی ہے۔ کرداروں کو عام زندگی کا نمایندہ متصور کرکے اس امر پر شدومد کے ساتھ اصرار کیا جاتا ہے کہ اب زندہ رہنے والے کردار تخلیق نہیں کیے جارہے ہیں۔ اسی طرح کہانی پن کی واپسی کا نعرہ بھی بہت دنوں سے بلند کیا جارہا ہے۔ وقار عظیم سے لے کر مہدی جعفر تک فکشن ناقدوں کی ایک طویل فہرست ہے مگر موضوع کی Paraphrasing کو اب بھی بنیادی اہمیت حاصل ہے۔ عہد حاضر کے سربرآوردہ نقادوں گوپی چند نارنگ، شمس الرحمٰن فاروقی، حامدی کاشمیری، وارث علوی اور مہدی جعفر وغیرہ نے بھی فکشن تنقید لکھی ہے جو بیانیات کے نئے منظرنامے سے ان کی آگاہی کو ہویدا کرتی ہے۔ پروفیسر مجید مضمر اور خورشید احمد نے اپنے تحقیقی مقالوں میں اردو افسانہ کے امتیازات پر دلجمعی کے ساتھ گفتگو کی ہے۔ مابعد جدید بیانیات نے یہ باور کرایا ہے کہ کسی بھی متن کا کوئی مرکز نہیں ہوتا اور ہر متن Self-Collapsing ہوتا ہے۔ لہٰذا متن کسی ایک مرکزی حوالہ سے متشکل ہو ہی نہیں سکتا۔ مرکز مفروضہ سے زیادہ اہمیت کا حامل نہیں ہے۔ ترقی پسند اور جدید یا پھر کسی مکتبۂ فکر کا نقاد فکشن کی تنقید میں موضوعاتی سطح پر کسی

ایک مرکز کا ذکر ضرور کرتا ہے۔ تخلیقی متن میں زبان محض مفہوم کی سطح پر سرگرم عمل نہیں ہوتی اور اظہار کا عمل اخفا اور اثبات کا سلسلہ استرداد کے سلسلوں کو بھی متحرک کرتا ہے۔ تشکیلی مطالعہ متن میں مضمر اخفا اور باہمی استردا کے پہلوؤں کو بھی موضوع بحث بناتا ہے۔ اکثر متن متضاد جہتوں میں سفر کرتا ہے اور مقبول عام تصور کو Subvert بھی کرتا ہے۔ نے اپنے مضمون ''افسانہ نگار پریم چند۔ تکنیک میں Irony میں استعمال میں پریم چند کے مشہور افسانہ ''کفن'' کے عنوان کو مرتکز آمیز مطالعہ کا ہدف بنایا ہے۔ انہوں نے سوال اٹھایا ہے کہ ''کفن'' سے مراد کس کا کفن ہے۔ بدھیا کی لاش سامنے پڑی ہے اور اس کے کفن کے لیے چندہ کیا جارہا ہے یا پھر یہ افسانہ معاشرتی اور اخلاقی اقدار کے مکمل طور پر شکست ہو جانے کا اشاریہ ہے اور عنوان کفن کس طرف اشارہ کر رہا ہے یہ باتیں سامنے کی ہیں۔ Irony کے حوالے سے Panfictionality کی طرف اشارہ کرتا ہے یعنی واقعہ اور افسانہ کی تفریق مٹ گئی ہے اور زندگی اور موت دونوں ایک ہی آن واحد کا حصہ ہیں۔ ماں کا رحم گہوارۂ تخلیق ہے جس کا بنیادی وظیفہ افزائش نسل ہے۔ پیٹ میں پلنے والے بچے کے لیے وہ موت کا استعارہ بن جاتا ہے۔ کفن ماں کا پیٹ ہے جو انسان کے خلقی تضاد کی طرف بھی اشارہ کرتا ہے۔

اسی طرح غضنفر کا افسانہ ''کڑوا تیل'' جو ظاہراً تیل کے حصول میں روا رکھے جانے والے استحصال کی مختلف صورتوں کو پیش کرتا ہے۔ تیل کا کاروبار کرنے والے شاہ جی کولہو میں چلنے والے بیل کا مسلسل استحصال کرتے ہیں۔ کڑوا تیل اس لیے کڑوا ہے کہ یہ نتیجہ ہے استحصال کا مگر اس افسانے میں چند جملے ایسے بھی ہیں جو اس پورے تصور کو Subvert کر دیتے ہیں۔ افسانہ کا خبیر مطلق راوی ایک مقام پر کہتا ہے تیل کا نام ذہن میں آتے ہی مالش کیے ہوئے کرتی بدن اور چمچماتی ہوئی مشین کی یاد تازہ ہو جاتی ہے اور استحصال ایک مطبوع خاطر تجربہ بن جاتا ہے۔ نیر مسعود کے افسانے بھی مابعد جدید Narratology کی تمام شقوں پر پورے اترتے ہیں افسانہ سلطان مظفر کا واقعہ

نویس تاریخ اور حقیقت کے روایتی تصور پر سوالیہ نشان قائم کرتا ہے۔ افسانہ اس حقیقت کی طرف توجہ منعطف کر دیتا ہے کہ حقیقت کسی خارجی شے کا نام نہیں ہے بلکہ یہ وہی ہے جسے ہم اپنی تہذیبی ضروریات کی تکمیل کی خاطر زبان کے حوالے سے خلق کرتے ہیں۔

نارنگ نے فکشن کی شعریات اور ساختیات پر ایک تفصیلی مضمون سپردِ قلم کیا ہے جس میں پراپ اور سٹراس کے حوالے سے ساختیاتی قضایا کو دقتِ نظر کے ساتھ واضح کیا گیا ہے اسی طرح مضمون منٹو کا متن' ممتا اور خالی سڑک' منٹو کی بعض مشہور کہانیوں کا لاتشکیلی مطالعہ کیا گیا ہے۔ جدیدیت کے زیر اثر فکشن کی شعریات کو فروغ دیا گیا۔ کیا اس میں سماجی ڈسکورس کی کوئی گنجائش نہیں تھی۔ تاہم اردو کے بعض نئے افسانہ نگاروں سلام بن رزاق' ساجد رشید' طارق چھتاری' پیغام آفاقی' ترنم ریاض اور اشرف عالم ذوقی نے سماجی ڈسکورس کو اپنی تخلیقات میں بطور ایک مظہریاتی یا علمیاتی Episteme پیش کیا۔ نارنگ نے ساجد رشید کے افسانوں کا تفصیلی مطالعہ کیا ہے اور بعض افسانوں میں راویوں کے تفاعل سے یہ باور کر دیا ہے کہ ساجد رشید نے کمرشل معاشرے کی Under belly اور اس کے مکروہ مسائل سے تخلیقی معاملہ کیا ہے۔ ساجد کے افسانے اندھیری گلی میں بقول نارنگ زندگی آئیڈیالوجی اور اقدار کی تین سطحوں پر ملتی ہیں قانون کے تحفظ کی سطح جس میں ماسٹر اعجاز یقین رکھتا ہے۔ خدا میں یقین اور مذہبی عقیدت کی سطح جس میں بیوی یقین رکھتی ہے۔ ڈونگری کی معاشرتی زندگی کی سچائی کی سطح جس پر غنڈوں کا قبضہ ہے تینوں سطحوں پر آئیڈیولوجی لخت لخت ہے گویا سماجی تشکیل واحد مرکز نہیں۔ یہ پارہ پارہ ہو چکی ہے۔ ایک ہی گھر' ایک ہی گلی میں زندگی مختلف سطحوں پر سانس لے رہی ہے۔ انساں مغالطوں میں زندہ ہے اور اپنے تعصّبات سے اُٹھنے کو تیار نہیں ہے اور معاشرے میں جرائم پیشہ لوگوں کو اقتدار حاصل ہے اور یہی وہ قوت ہے جو سماجی تشکیل کی شیرازہ بندی کرتی ہے۔''

شمس الرحمٰن فاروقی کی کتاب افسانہ کی حمایت میں صنفی سے برتری کے مشتبہ دعویٰ کی مغالطہ انگیز بحث کے باوجود نظری سطح پر افسانہ کی گرامر پر مبسوط بحث کا احساس

کراتی ہے۔ فاروقی نے داستانوں میں بیان کنندہ کے تفاعل پر بھی سیر حاصل گفتگو اپنی دوسری کتاب میں کی ہے۔

وارث علوی کی تنقید کا اختصاصی میداں فکشن ہے بیدی اور منٹو پر تجزیاتی کتابیں سپرد قلم کرنے کے علاوہ وارث علوی نے فکشن کے نظری مسائل پر بھی گفتگو کی ہے اور بیانیات کے نئے محاورہ سے اپنی بڑی گہری واقفیت کا ثبوت بہم پہنچایا ہے۔ تانیثی بیانیات ایک علیحدہ صنف نقد کی صورت میں سامنے آئی ہے۔ وارث علوی نے اردو کی مقابلتاً نئی مگر گہری تخلیقی ثروت مندی کا احساس کرانے والی تین افسانہ نگاروں لالی چودھری، فہمیدہ ریاض اور ترنم ریاض کی تخلیقی تحریروں کے حوالے سے اردو میں تانیثی ڈسکورس کے نقوش تلاش کیے ہیں۔ وارث علوی نے بالکل درست لکھا ہے کہ تانیثی افسانہ یا Feminist Story ایک خاص قسم کی کہانی ہے جو عورتوں کی بپتا یا عورتوں کی پسماندگی یا مرد سماج میں ان کی ذلت اور زبوں حالی پر لکھی گئی کہانیوں سے بالکل مختلف ہے۔ اردو میں عورتوں کی بپتا کی جو کہانیاں ہیں ان میں عورت کا آرکی ٹائپ بلبل گرفتار ہے۔ آج بھی بلبل گرفتار ہے۔ سیاست میں آتی ہے تو سیاسی غنڈوں کا شکار بنتی ہے اور قتل کر دی جاتی ہے۔ (اقبال مجید کا ناولٹ) ملازمت میں اس کا استعمال کال گرل کی طرح ہوتا ہے۔ قرۃ العین حیدر، ہاوسنگ سوسائٹی اگر وہ گرہن کی ہولی کی مانند مکتی پانے کی کوشش بھی کرتی ہے تو اپنے حمل کے ساتھ رات کے اندھیرے میں گہنائے چاند کی مانند گرتی اٹھتی پیٹ پکڑ کر بھاگتی ایک ہولناک منظر میں بدل جاتی ہے۔

وارث علوی کے نزدیک تانیثی کہانی وہ ہے جس میں عورت مرد سے مساوی سلوک کی توقع رکھتی ہے اس میں اتنی طاقت ہے کہ وہ اپنے پیروں پر کھڑی ہو سکے۔ اتنی باشعور ہے کہ سماج میں عورت کے استحصال کو دیکھ سمجھ سکتی ہے اتنی تعلیم یافتہ ہے کہ تاریخ اور مذہب نے اس کے ساتھ جو سلوک کیا ہے اس کا شعور رکھتی ہے۔ سب سے بڑی بات تو یہ ہے کہ وہ اپنے جسم کی ساخت اور جنسی ضرورتوں سے واقف ہے۔ آزادانہ جنسی تعلقات کی

فضاؤں میں سانس لیتی ہے۔ مسائل پر عقلی اور دانشورانہ طریقے پر سوچ بچار کرسکتی ہے۔ لالی چودھری اور فہمیدہ ریاض کے افسانے وارث علوی کے نزدیک تانیثی ہیں کہ تانیثی افسانہ خوش وخرم ازدواجی زندگی کا نہیں بلکہ ناخوش اور ناہموار جوڑوں کی کہانی ہوتی ہے۔ وارث علوی نے ترنم ریاض کے افسانے موضوع کے حوالے سے پڑھنے کے بجائے راوی کے توسط سے پڑھنے کی کوشش کی ہے اور راوی اور مصنف کے نازک فرق کو خاطر نشاں کرتے ہوئے لکھا ہے۔ ترنم ریاض کے افسانوں کا راوی واحد متکلم ہے۔ جو پڑھی لکھی شائستہ خوش طبع' اونچے متوسط طبقہ کی ہے خاتون ہے۔ لیکن یہی وہ نازک مقام ہے جہاں افسانہ نگار کو بڑی نفاست سے اپنی شخصیت کو اپنی تخلیقات سے علیحدہ کرنا پڑتا ہے اور یہ کام بہت سے اچھے افسانہ بھی نہیں کر سکتے اور ان کے افسانے اپنی خاندانی وجاہت اور ثقافت' اپنی طبقاتی سوفسطائیت' اپنی راست روشنی' انسان دوستی اور جذباتی رویوں کے آئینہ دار بن جاتے ہیں۔ پتہ نہیں ترنم ریاض نے آرٹ کے کون سے کیمیاوی عمل کے ذریعے اپنے افسانوں میں صاف چھپتے نہیں سامنے آتے بھی نہیں کا دلربا لیکن خطرناک کھیل کھیلا ہے۔ لیکن وہ اپنے اس کھیل میں کامیاب ہیں اور یہ کامیابی حقیقت نگاری کی اس تکنیک کا کرشمہ ہے جو آپ بیتی کو جگ بیتی بناتی ہے افسانہ پڑھتے ہوئے ہم مکمل طور پر اس فریب کا شکار ہوتے ہیں کہ افسانہ کا راوی افسانہ نگار ہے جو ترنم نہیں اور افسانہ افسانہ نگار کے تخیل کا تراشا ہے۔ ہم کہہ سکتے ہیں کہ افسانہ کے راوی کے واحد متکلم ہونے کے وصف اور کبھی کبھی سوانحی سایہ پڑنے کے باوجود ترنم ریاض کا ہر افسانہ ایک ایسی حقیقت کا ترجمان ہے جو غیر شخصی اور آفاقی ہے اور اس پر ایک انسانی فینو مینا کے طور پر غور کیا جاسکتا ہے۔

مہدی جعفری نے افسانہ کے نظری پہلوؤں اور مختلف افسانہ نگاروں کے فن پر تواتر کے ساتھ لکھا ہے۔ نئی افسانوی تقلیب میں معاصر افسانہ کے امتیازات کو دقت نظر کے ساتھ واضح کیا گیا ہے مگر بیانیات کے نئے مباحث سے کم ہی سروکار رکھا گیا ہے۔ شمیم حنفی کی کتاب کہانی کے رنگ موضوعاتی تفہیم کی ایک بہتر مثال ہے۔ سلیم شہزاد'

وہاب اشرفی، آصف فرخی، قاضی افضال، ابوالکلام قاسمی، عتیق اللہ، شمس الحق عثمانی، قدوس جاوید نے بھی فکشن تنقید کو ثروت مند بنانے کی کوشش ہے مگر نظری اساس پر سنجیدہ بحث کا احساس کم ہی ہوتا ہے۔۔

معاصر فکشن کی تنقید
زبان کے حوالے سے

ادب و تخلیق کی ہر صنف، عہد بہ عہد اپنی پہچان کے ذرائع تلاش کرتی ہے۔ فکشن کی تنقید میں بھی ادب کی دیگر اصناف کی طرح روز اول سے تجربے ہوتے آرہے ہیں۔ اس کی روداد ایک صدی کو محیط ہے۔ پریم چند کے عہد کی تنقید مثالیت پسندی پر زور دیتی ہے اور کرداروں کی برائی اور اچھائی کو مرکز توجہ بناتی ہے۔ ترقی پسندوں نے فکشن کی تنقید کی اساس سماجی حقیقت نگاری پر قائم کی۔ علامت اور تجریدیت پر اصرار کو ترقی پسندی کا ردِعمل سمجھا جا سکتا ہے گو کہ جدیدیت کا مطمحِ نظر ذہنی آزادی پر زور تھا۔

اکیسویں صدی کی تنقید کا تقریباً ہر دبستان ''قاری اساس'' ہے۔ اب مطالعۂ متن میں خالق کے بجائے اس کے قاری کو مرکزی اہمیت حاصل ہو گئی ہے۔ بلکہ Stanely Fish تو اس حد تک آگے بڑھ گیا ہے کہ اس کے نزدیک کاغذ پر لکھی گئی تحریر صرف قرأت میں ہی بامعنی بنتی ہے اور قاری اپنی قرأت سے متن کو موجود بناتا ہے۔ مصنف اساس یا موضوعاتی تنقید اب رفتہ رفتہ قاری اساس مطالعہ کے لیے جگہ خالی کر رہی ہے اور متن کی قرأت کے حوالے سے مطالعۂ ادب کے نئے دبستان وجود میں آرہے ہیں۔

اس امر کے اعتراف کے ساتھ کہ لفظوں کا باہم ارتباط خود بھی ایک پیچیدہ اور مشکل نظام ہے۔ قاری کا متن سے رشتہ متن میں اکائیوں کے باہم ربط وارتباط کے ہمہ جہت تحرک کو روشن کرتا ہے اور اکثر معنی کی اُن نئی جہات کی تشکیل ہوتی ہے جس کا خیال خود متن کے خالق کو بھی نہ آیا ہوگا۔

مطالعۂ متن میں قرأت کے اس طریقہ کی اہمیت کے پیش نظر شعبۂ لسانیات، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی میں اردو، ہندی فکشن کی زبان پر منعقد ہونے والے سہ روزہ (۶۔۸ اکتوبر ۲۰۰۸ء) سمینار میں پروفیسر قاضی افضال حسین نے جدید اردو فکشن پر زبان و بیان کے اعتبار سے کچھ سوالات قائم کیے ہیں جیسے انہوں نے غضنفر کی کہانی ''کلہاڑا'' میں ہندی الفاظ کے بے محل استعمال پر سخت ردِ عمل کا اظہار کیا ہے۔ فن پارے کا اقتباس یہ ہے:

''وہ اُن جنگلی جانوروں سے فصلوں کو بچانے کے 'اُپائے' سوچنے لگے۔ اُن کا دماغ دن رات اسی کام میں مشغول رہنے لگا۔ بستی کا ایک ایک آدمی اپنا ذہن دوڑائے لگا۔ ایک دن اُن میں سے کسی کو ایک 'اُپائے' سوجھ گیا۔ اس نے بستی والوں کو جمع کیا اور بتایا:

''بھائیوں! جنگلی جانوروں سے فصلوں کو بچانے کا ایک 'اُپائے' میرے ہاتھ آگیا ہے اور میں سمجھتا ہوں کہ یہ 'اُپائے' بہت ہی کارگر ثابت ہوگا-----

''جلدی بتاؤ ناوہ 'اُپائے' کیا ہے؟'' بستی کے لوگ 'اُپائے' جاننے کے لیے اُتاولے ہوگئے۔

''ابھی بتاتا ہوں ذرا دھیرج تو رکھیے---- 'اُپائے' یہ ہے کہ ہم بہت سارے ڈنڈے جمع کریں۔ ڈنڈوں کے ایک سرے پر کپڑا لپیٹ دیں اور اُن سروں کو مٹی کے تیل میں بھگو کر رکھ دیں۔''

''اُن سے کیا ہوگا؟'' لوگوں کا تجسس بڑھ گیا۔

''اُن سے یہ ہوگا کہ جب جنگلی جانور ہمارے کھیتوں میں گھسیں گے تو ہم اُن

ڈنڈوں کو آگ دکھادیں گے۔ یہ آن کی آن میں مشعل بن جائیں گے اور ہم اُن شعلوں کو لے کر اپنے کھیتوں کی طرف دوڑ پڑیں گے۔ جانور آگ کے شعلوں کو دیکھ کر بھاگ جائیں گے اور پھر کبھی ادھر آنے کی ہمت نہ کر سکیں گے۔ کیونکہ ہم نے سنا ہے کہ جانور آگ سے بہت ڈرتے ہیں۔''

'اؤپائے' بتا کر وہ فخر سے بستی والوں کی طرف دیکھنے لگا۔ بستی کے لوگوں کی آنکھیں روشن ہو گئی تھیں اور ان کے چہروں پر چمک آ گئی تھی۔ اس کا مطلب تھا کہ بستی والوں کو یہ 'اؤپائے' اچھا لگا۔ اؤپائے پر عمل شروع ہو گیا۔''

پروفیسر قاضی افضال حسین کا بنیادی اعتراض یہ ہے کہ ''اؤپائے' کا لفظ ایک صفحہ میں دس بار اور چھ صفحہ کی مختصر سی کہانی میں اکیس بار کیوں استعمال ہوا۔ اُن کا کہنا یہ بھی ہے کہ راوی اپنی گفتگو میں سلیس اردو کے الفاظ اور محاورات استعمال کر رہا ہے جیسے'' آن کی آن میں مشعل بن جائیں گے اور ہم اُن مشعلوں کو لے کر اپنے کھیتوں کی طرف دوڑ پڑیں گے''۔ یہاں مشعل کو مشال نہیں کہا گیا ہے۔ کوئی ہندی متبادل بھی استعمال میں نہیں آیا ہے۔ محاورے (آن کی آن) کو بھی وہ بالکل صحیح جگہ پر استعمال کر رہا ہے لیکن 'اؤپائے' پر آ کر اٹک جاتا ہے جبکہ ''طریقہ'' ''تدبیر'' اور ''ترکیب'' جیسے الفاظ کے استعمال سے اس تکرار سے بچا جا سکتا تھا جس نے نہ صرف زبان کے حُسن کو غارت کیا بلکہ اس کی قرأت کو بھی مجروح کر دیا۔ مذکورہ اقتباس پر غور کریں تو یہ پتہ چلتا ہے کہ:

۱۔ راوی بیانیہ میں دو جگہ ہے۔

۲۔ کردار کئی ہیں۔ پہلا کردار اس لفظ کو مذکورہ اقتباس میں دو بار ادا کر رہا ہے۔

۳۔ دیگر کردار وجہ دریافت کرنے کے لیے اس لفظ کو ایک بار استعمال کر رہے ہیں۔

۴۔ ایک بار راوی پھر اس لفظ کو ادا کر رہا ہے جس کا جواب کردار نمبر ون دے رہا ہے وہ بھی ایک بار۔

۵۔ مجمع دریافت کر رہا ہے۔ جواب تفصیلی ہے لیکن اس میں ایک بار بھی یہ لفظ

استعمال نہیں ہوا ہے البتہ راوی اوُپائے بتا کر مسئلہ حل کرتا ہے جس کے لیے اس نے تین بار یہ لفظ استعمال کیا ہے۔

زبان نہایت پیچیدہ ذریعۂ ابلاغ ہے۔ ماہرین لسانیات اس کا مطالعہ برائے زبان کرتے ہیں اور اس کی ساخت اور اجزائے ترکیبی کے باہمی ربط و عمل پر توجہ دیتے ہیں۔ بیانیات کے جدید ماہرین نے کرداروں کی زبان کے سلسلے میں ایک اصطلاح Sociolect استعمال کی ہے یعنی وہ زبان جو ایک مخصوص معاشرت میں سانس لینے والے افراد بولتے ہیں۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ غضنفر نے کرداروں کے حوالے سے یہ زبان استعمال کی ہے۔ اشیاء کو ان کی معروضی شکل میں دیکھنے کا تصور یہ جواز فراہم کرسکتا ہے کہ چونکہ فضا دیہاتی ہے، بستی کے لوگ ہیں، اُن ہی کی زبان میں بات ہو رہی ہے اس لیے طریقہ، تدبیر اور ترکیب کے بجائے مصنف نے 'اوُپائے' زیادہ مناسب سمجھا ہے۔ کئی بار استعمال ہونے والے اس لفظ کو کردار اور راوی دونوں بول رہے ہیں بلکہ مختلف کردار بھی بیچ میں اپنی اپنی زبان سے یہ لفظ ادا کر رہے ہیں پھر اس لفظ کے درمیان بہت سی باتیں بھی ہو رہی ہیں اس لیے فاصلہ بڑھ گیا ہے۔ چونکہ موضوعاتی تنقید ادب پارے کے پورے منظر نامے کو سامنے رکھتی ہے اس لیے وہ لفظ 'اوُپائے' کا بار راوی اور کرداروں کے ذریعے استعمال کرنے کی کوئی منطق بھی تلاش کرسکتی ہے مثلاً یہ کہ تواتر کے ساتھ آنے والے اس لفظ سے یہ دکھانا مقصود ہے کہ جس مسئلہ پر اتنی سنجیدگی سے گفتگو ہو رہی ہے اُس کے لیے تدارک بہت آسان تلاش کیا جا رہا ہے گویا اس تکرار لفظی سے ایک طرح کا طنز کرنا بھی مقصود ہوسکتا ہے۔

یہ اکثر دیکھنے میں آیا ہے کہ کوئی ایک نقاد کسی ایک ناول یا افسانے کو کمزور سمجھتا ہے تو دوسرا اس کی تعریف میں رطب اللسان ہے۔ مثال کے طور پر پروفیسر وارث علوی، ترنم ریاض کی نگارشات کو جس مطمح نظر سے دیکھتے ہوئے ان کی کہانیوں کو سراہتے ہیں وہیں وہ ناول ''مورتی'' کو کمزور قرار دیتے ہیں جب کہ دوسرا نقاد ترنم ریاض کے اس ناول

کی تعریف کرتا ہے۔اس کا کہنا ہے کہ مصنفہ مظاہر فطرت کے ساتھ ذہنی کیفیات کے انتہائی مشکل اوراذیت ناک مرحلوں سے بہ سہولت اس طرح گزر جاتی ہیں کہ ناول میں باطنی سفر ایک نئے نرم وگداز آہنگ کی پہچان کراتا ہے۔

معاصر تنقید میں یہ محض پسند وناپسند کا مسئلہ نہیں، زاویۂ نظر کا معاملہ ہے اور اس وجہ سے بھی کہ جدید تنقید مختلف جہت سے فن پارے کو دیکھنے کا جتن کرتی ہے اور ان میں سے ایک زاویہ متنی تنقید کا ہے۔اس میں فن پارے کی تعبیر اور تفسیر کے لیے متن کی قرأت پر خاصا زور دیا گیا ہے جیسا کہ مضمون کے شروع میں کہا گیا ہے کہ تنقید کے اس دبستان میں عموماً مصنف اور پس منظر دونوں سے بے تعلقی برتی جاتی ہے البتہ متن کے اندر موجود تمام تشکیلی و تعمیری اجزا اور ان کے باہمی رشتوں پر توجہ دی جاتی ہے۔ رولاں بارتھ (Roland Barthes) رسل آف لینگویج (Rustle of Language) میں ایک جگہ لکھتا ہے:

> ''... ایک متن ان متنوع تحریروں سے تشکیل پاتا ہے جو متعدد تہذیبوں سے برآمد کی جاتی ہیں اور باہم ایک مکالمے، پیروڈی یا مسابقت میں داخل ہوتی ہیں لیکن ایک جائے وقوع ایسی ہے جہاں یہ کثرت یا تنوع مجتمع ہوتا ہے اور یہ جائے وقوع، مصنف نہیں ہوتا، جیسا کہ اب تک دعویٰ کیا جاتا رہا ہے بلکہ قاری ہوتا ہے، قاری وہ وسعتِ مکانی یا عرصہ ہے جس میں وہ تمام حوالے یا اقتباسات، ان کا کوئی جز ضائع ہوئے بغیر، مرتسم ہوتے ہیں، جن سے وہ تحریر بنتی ہے۔۔'' (ص ۵۴)

اس امر کی روشنی میں پروفیسر قاضی افضال حسین، غضنفر کی کہانی ''تانا بانا'' کی زبان پر معترض ہیں۔کہانی کا اقتباس ملاحظہ ہو:

> ''باپ نے اپنے ہاتھ جوڑ دیئے۔دوسرے معزز لوگوں کی طرف دیکھنے کے بعد معمر شخص بولا ''ٹھیک ہے تمہارے کہنے سے اس بار اسے چھوڑ دے

رہے ہیں۔ لِنتو ٹھیک سے اسے سمجھا دینا کہ ''جیادہ چیر چیر نہ بولے۔ اپنی
جبان کو اپنے دانت تلے داب کرر کھے ورنہ تو جانتا ہے کہ انجام کیا ہوسکتا
ہے۔''

راوی اپنے کلام سے اپنا تعارف کراتا ہے۔ ''تانا بانا'' میں راوی کی جو شبیہہ ابھرتی ہے وہ پڑھے لکھے شخص کی ہے۔ پروفیسر قاضی افضال حسین کا اس راوی کی زبان کے تعلق سے کہنا ہے کہ جب یہ معمر کردار سنسکرت بیک گراؤنڈ کا پڑھا لکھا شخص ہے اور کہانی میں شدھ ہندی بول رہا ہے تو پھر ایک جگہ بھوجپوری کیوں؟ اور اس نے زیادہ کی جگہ جیادہ' زبان کی جگہ جبان اور باتیں بنانے یا چرب زبانی کی جگہ چیر چیر کا استعمال کیوں کیا جو سماعت کو بھی ناگوار گزرتا ہے۔ قاضی صاحب اسی جانب نئی نسل کے فنکاروں کی توجہ مبذول کرانا چاہتے ہیں کہ وہ الفاظ کے انتخاب کے وقت محتاط رہیں اور راوی اور کردار کی گفتگو پر بھرپور توجہ دیں۔ کسی بھی صورت حال میں وہ سرسری گزر جانے کو ناپسند کرتے ہیں۔

ورنہ حقیقت پسندانہ مطمح نظر کے ناقدین کی مذکورہ افسانے کے متعلق دلیل یہ بھی ہوسکتی ہے کہ چونکہ ماحول دیہات کا ہے۔ کردار نچلے طبقے کے ہیں اس لیے تخلیقی فضا کو حقیقی رنگ دینے کے لیے ایسا کیا گیا ہے یعنی معمر شخص پڑھا لکھا ضرور ہے مگر وہ دیہات میں رہتا ہے اور دیہی لوگوں سے غصہ کی کیفیت میں بات کرتے وقت اس کا لب ولہجہ بدل جاتا ہے جیسے وہ ایک جگہ لڈن کے بجائے ''لڈنا کا بیٹا'' کہتا ہے۔ یہاں اس لفظ سے لڈن علی خاں کی تضحیک مقصود ہے بعینہہ یہ انداز وہ مذکورۂ بالا جملہ میں بھی استعمال کرتا ہے لیکن قاری اساس تنقید میں متن کی رسائی تک ذریعہ زبان ہے اس میں سب کچھ بیان سے پتہ چلتا ہے اور بیان کے برتاؤ کی طرف ہی پروفیسر قاضی افضال حسین نے نشاندہی کی ہے۔

معرب ومفرس اردو کے ساتھ ہندی کا استعمال اردو فکشن میں روز اول سے نظر آتا ہے۔ آج کی تنقید اس پر سوالیہ نشان قائم کرتی ہے کہ آخر ہندی کا استعمال کثرت سے کیوں؟ یہ سہل پسندی ہے یا عوام تک پہنچنے کا وسیلہ یا پھر یہ وجہ کہ رسم الخط کی تبدیلی سے فن

پارہ دونوں زبانوں تک پہنچ سکے اور شہرت و مالی منفعت کا سبب بنے۔ رد عمل کے طور پر کچھ افسانہ نگار اور ناول نویس ناقدین کی زبان سے بھی شکوہ سنج ہیں۔ وہ نامانوس انگریزی الفاظ اور اصطلاحات کے استعمال کو اردو کے مزاج سے ہم آہنگ نہیں پاتے ہیں۔ ان کا کہنا ہے کہ ناقدین عام فہم مترادفات کا استعمال نہ کر کے زبان کو ثقیل، بوجھل اور کھردری بنا رہے ہیں۔ بات دراصل یہ ہے کہ جب ہم مغرب کے جدید نظریوں سے استفادہ کر رہے ہیں تو فوری طور پر جو اصطلاحیں بن رہی ہیں وہ کچھ اجنبی سی محسوس ہوتی ہیں بلکہ کچھ کے تو متبادل اور مترادف الفاظ بھی نہیں ملنے پاتے ہیں ایسی صورت میں انگریزی الفاظ و اصطلاحات کا درآنا فطری عمل ہے جیسے Signifier ، Signified ، Arbitrary وغیرہ۔

لسانی نظریوں کے برخلاف، ادب کے ایک ذمہ دار قاری کی حیثیت سے ہمیں یہ بھی دیکھنا چاہیے کہ کہیں بغض یا اُنس میں اردو زبان کو نقصان تو نہیں پہنچ رہا ہے اور اگر ایسا ہے تو اس کی تلافی ممکن نہیں۔

ایک اور بات یہ کہ پروفیسر قاضی افضال حسین کے ساتھ ساتھ پروفیسر خورشید احمد نے بھی اپنی گفتگو میں اس جانب توجہ دلائی ہے کہ بعض فکشن رائٹر زبان و بیان پر محنت نہیں کرتے، اس کے مناسب اور موزوں استعمال کے لیے تگ و دو نہیں کرتے۔ اگر وہ دلجمعی سے ایسا کریں تو ان کے فن پارے بھی صف اول میں جگہ پا سکتے ہیں۔ نئی نسل کے ادیبوں کا یہ کہنا ہے کہ وہ بیسویں صدی کی آخری دہائی کے ملے جلے معاشرے سے موضوع اٹھا رہے ہیں اس لیے لب و لہجہ بدلا ہوا ہے، روزمرہ کی گفتگو کا انداز ہے، مقامی، علاقائی رنگ ہے۔ ان کا شکوہ یہ بھی ہے کہ جب ہمارا تقابل قرۃ العین حیدر اور انتظار حسین سے کیا جاتا ہے تو موازنہ غیر متوازن محسوس ہوتا ہے کیونکہ قرۃ العین حیدر اور انتظار حسین عموماً حال کے دریچوں سے ماضی قریب و ماضی بعید کی طرف رجوع کرتے ہیں اور پھر جس فضا اور ماحول کو خلق کرتے ہیں اس میں فصیح اردو ہی کا عمل دخل ہو سکتا ہے لیکن ہم (سلام بن رزاق، عبدالصمد، پیغام آفاقی، مشرف عالم ذوقی، غضنفر وغیرہ) آج کی سیاسی، لسانی علاقائی

صورت حال کو پیش کر رہے ہیں اور وہ بھی ایک مخصوص طبقے اور علاقے کو موضوع بنا کر۔ اس لیے کرداروں کی زبان یا راوی کے تبصرے پر فصیح اردو کا استعمال آسان نہیں۔

یہ صورت حال محض اردو کی نہیں ہے، کم و بیش آج ہندی ادب بھی کچھ ان ہی لسانی مسائل سے دو چار ہے۔ پروفیسر نامور سنگھ کے چھوٹے بھائی کاشی ناتھ سنگھ کے ناولوں پر اعتراض ہے کہ وہ غیر معیاری زبان کا استعمال کرتے ہیں۔ اس پر کاشی ناتھ کا کہنا ہے ''جیسا پری ویش، دیسی بھاشا رکھنی پڑتی ہے۔'' اور وہ اس لیے کہ میں عام قاری کے لیے لکھتا ہوں، اس کی بات اُسی کی زبان میں۔

عالم کاری کے اس دور میں نئی لسانی تعمیر و تشکیل ہو رہی ہے، اصول بنتے بگڑتے نظر آرہے ہیں۔ ''سارک ممالک میں معاصر افسانہ''۔ ''متن کی قرأت'' اور ''ہندی فکشن کی زبان'' جیسے سمیناروں میں اٹھائے گئے سوالات یہ ظاہر کر رہے ہیں کہ جدید تنقید نئی روشنی میں معاصر فکشن کو علمی دیانت داری کے ساتھ دیکھ رہی ہے۔ حالانکہ یہ جوکھم بھرا کام ہے پھر بھی اس کی بدولت معاصر فکشن کی تنقید کا ایک معتبر پیرایہ اظہار وجود میں آچکا ہے جس میں قوتِ بیان بھی ہے اور استدلالی کیفیت بھی اور شائد اسی کی وجہ سے آج اردو فکشن کی تنقید اپنا اعتبار قائم کر رہی ہے۔۔

☆☆☆☆☆☆☆

معاصر اردو ناول

نئے تنقیدی تناظر

اس موضوع پر گفتگو کے دو طریقے ہو سکتے ہیں۔ پہلا یہ کہ معاصر ناول پر جو کچھ لکھا گیا ہے اس کا جائزہ لیا جائے اور یہ نتیجہ اخذ کیا جا سکے کہ اس ضمن میں اردو تنقید اپنا حق کما حقہ ادا کر سکی ہے یا نہیں؟ دوسرا طریقہ یہ ہو سکتا ہے کہ معاصر ناول جو پچھلے پانچ سے دس برسوں میں اردو میں لکھے گئے ان پر نئے تنقیدی تناظر یعنی مابعد جدیدیت کے حوالے سے کس حد تک گفتگو ہو سکتی ہے یا ہوئی ہے اس پر غور کیا جائے۔ اس لیے کہ ادب ہر پل تغیر آشنا ہے اور زندگی جس برق رفتاری کے ساتھ پچھلے دہوں میں تغیر و تبدل کا شکار رہی ہے اتنی پچھلے پچاس برسوں میں کبھی نہیں رہی۔ یہاں ثبات اگر ہے تو صرف تغیر کو۔

آیئے مقالے کی پہلی منزل میں موضوع کے دونوں پہلوؤں پر مکالمہ کرتے ہیں یعنی موجودہ اردو ناول کے سرمایے پر اردو تنقید کی گرفت کتنی اور کیسی رہی ہے؟ نیز ان معاصر ناولوں پر کن نئے تنقیدی تناظر کے تحت گفتگو کی گئی ہے؟..... پہلی بات یہ کہ زمانۂ موجود کو اگر ہم بیسویں صدی کے آخری دہے تک محدود کر دیں یا 1970 سے شروع کریں تو یہ بھی دیکھنا ہوگا کہ اس مدت میں کتنے ناول وجود میں آئے اور اگر یہاں ان کے نام لیے

جائیں تو کوئی مضائقہ بھی نہیں ہے۔ اگر چہ یہ بھی سچائی ہے کہ کسی حد تک اچھے ناول سرحد پار ہی لکھے گئے، پر میں سر دست اپنی گفتگو ہندوستان کے ناولوں اور ناولوں پر لکھی جانے والی تنقید تک ہی محدود رکھنے کی اجازت چاہوں گا۔ اس ضمن میں جن ناولوں کا ذکر آئے گا ان میں بغیر کسی تقدیم و تاخیر کے، حیات اللہ انصاری کے ناول 'لہو کے پھول' مدار اور گھروندا' جوگندر پال کے ناول یا ناولٹ' بیانات' آمد و رفت' نادید' خواب رو' جیلانی بانو کے ناول ایوانِ غزل' بارشِ سنگ' پیغام آفاقی کا ناول 'مکان' حسین الحق کے ناول' فرات' بولو مت چپ رہو' بیدی کا ناول 'ایک چادر میلی سی' ظفر پیامی کا 'فرار' قاضی عبدالستار کے ناول 'غبار شب' غالب' حضرت جان' عبدالصمد کے ناول' دو گز زمین' مہا تما اور مہا ساگر' عزیز احمد کے ناول 'خدنگ جستہ' جب آنکھیں آہن پوش ہوئیں'۔ عصمت چغتائی کے ناول 'دل کی دنیا' یک قطرہ خون' علی امام نقوی کے ناول 'تین بتی کے راما' بساط' غضنفر کے 'پانی' کینچلی، دویہ بانی' انور خاں کا 'پھول جیسے لوگ' قرۃ العین حیدر کے ناولٹ اور ناول 'اگلے جنم مو ہے بٹیا نہ کیجو' ، آخر شب کے ہم سفر' گردشِ رنگ چمن' چاندنی بیگم' عشرت ظفر کا ناول' آخری درویش' مشرف عالم ذوقی کے ناول 'بیان' نیلام گھر' مسلمان' اقبال مجید کے ناول' نمک اور کسی دن' شموئل احمد کا 'ندی' ساجدہ زیدی کے ناول' موج ہوا پیچاں اور مٹی کے حرم' انور عظیم کا جھلستے جنگل' گیان سنگھ شاطر کا 'گیان سنگھ شاطر'، سید محمد اشرف کا 'نمبر دار کا نیلا'، محمد علیم کا 'جو اماں ملی' مظہر الزماں خاں کا 'آخری داستان گو' الیاس احمد گدی کا 'فائر ایریا'..... وغیرہ وغیرہ۔ مجھے احساس ہے کہ ایسا کرتے ہوئے میں ناموں کی کھتونی ہی کر رہا ہوں' مگر یہ مجھ سے زیادہ موضوع کی مجبوری ہے اور پھر بھی یہ یقین ہے کہ یہ فہرست مکمل نہیں ہے' کچھ نام بہر حال چھوٹ گئے ہوں گے۔ ناولوں کی اس طویل فہرست کے باوجود وارث علوی کہتے ہیں:

> ''مجھے تلاش ہے ان ناولوں کی جن کی دنیاؤں میں کھو کر آدمی خود کو پاتا تھا' ان افسانوں کی جو نیرنگی جہاں کا آئینہ ہوتے ہیں۔ مجھے پتہ نہیں

ان پچھلے پچاس سالوں میں اردو والے کون سے ناول اور افسانے اور
ڈرامے پڑھتے رہے ہیں۔ اردو والوں سے یہاں مراد وہ لڑکے اور
لڑکیاں ہیں جن کی آج کی عمر میں ہم پریم چند، بیدی، منٹو، عصمت،
کرشن چندر، بلونت سنگھ، اپندر ناتھ اشک، احمد ندیم قاسمی، ممتاز مفتی،
عزیز احمد، غلام عباس، علی عباس حسینی، اختر حسین رائے پوری، ہاجرہ اور
خدیجہ مستور اور قرۃ العین حیدر کو پڑھا کرتے تھے۔''

یہاں ذرا رُک کر یہ بھی غور فرمائیے کہ ان ناول نگاروں کے ناولوں پر (اچھے اور کمزور کی بحث ابھی پرے رکھیے) ہمارے ناقدین نے کتنا لکھا؟ ان میں سے زیادہ تر ناول تو Un-Noticed ہی چلے گئے۔ معمولی تبصرے اور سرسری مضامین بہرحال تنقید یا تجزیے کا بدل تو نہیں ہو سکتے۔ گویا جب معاصر تخلیق پر خاطر خواہ تنقیدی تحریریں ہی ناپید ہوں تو زیرِ بحث موضوع یعنی ''معاصر ناول: نئے تنقیدی تناظر'' پر کوئی رائے دستیاب تنقیدی سرمائے کی بنیاد پر ہی قائم کی جا سکتی ہے۔ چنانچہ وارث علوی نے تنقیدی منظرنامے پر بھی سوالیہ نشان لگایا اور اپنے خاص انداز میں لکھا ہے کہ:

''ترقی پسندی کے برعکس جدیدیت نے موضوع کی بجائے فارم پر
زور دیا اور یہ رویہ غلط نہیں تھا، لیکن یہ محض التباس تھا۔ فکشن کی تنقید
موضوع ہی کی حلقہ بگوش رہی۔ مثلاً انور سجاد کو بلراج مینرا اور باقر
مہدی نے بغیر یہ دیکھے کہ ان کے افسانوں کا فارم ناقص اور خام کار تھا
اور ان کے افسانے بے روح اور بے جان تھے۔ اس لیے انہیں بانس
پر چڑھایا کہ وہ ان کے ہم عقیدہ تھے اور ان کے پاس سامراجیت
وغیرہ وغیرہ کی تصویر پر چھپکلی کی چال ترقی پسندی کے ٹوٹتے خمار کی
فریم ورک میں ٹھیک سے سما رہی تھی۔ مجھے انور سجاد کی یساریت میں
کوئی دلچسپی نہیں تھی اور میں نے ان کے فارم کی فنکارانہ رائگانی اور

لاغری جو اس وقت کے تمثیلی افسانوں کے ہڑ پنجروں کا مقدر تھا' کی گرفت کی تھی' لیکن اس وقت میرے مارکسی دوستوں کا مجھ پر الزام بھی تھا' جو آج بھی ہے کہ میں غالی مخالف یساریت ہوں۔ آج انور سجاد کی یساریت خود ان کے نام کے ساتھ ایک گالی کی طرح چپکی ہوئی ہے کیونکہ برصغیر کے دونوں بدنصیب ملکوں میں جو ہری دھماکوں کے بعد انور سجاد کے یہاں اسلامی عقائد' دین محمدی اور نظام مصطفوی کا ایسا زور ہوا ہے کہ آب حیات سے جملہ مستعار لیں تو کہہ سکتے ہیں کہ باقر مہدی چپ اور سارا ادب دہم ہے۔ مجھے کوئی حیرت نہیں ہوئی کیوں کہ یہ تماشے میں نے بہت دیکھے ہیں کہ وقت کی ایک ہی موج عقائد کو خس و خاشاک کی طرح ساحل پر لگا دیتی ہے۔ آج شمس الرحمٰن فاروقی 'شب خون' کے صفحات میں زمین کی اس کروٹ کو جذب کرنے کی کوشش کر رہے ہیں۔ جو جوہری دھماکے سے انور سجاد کا ڈھول پیٹنے میں فاروقی بھی آگے آگے تھے۔ ان کی دلچسپی موضوع میں نہیں فارم میں ہے لیکن فکشن کے فارم کا ان کے پاس کوئی شعور نہیں ہے۔ یہی سبب ہے کہ ایک بھی ناول یا افسانہ نگار پر وہ کوئی معنی خیز تنقید نہیں لکھ سکے۔''

کیا واقعی تخلیقی اعتبار سے ہمارا ادبی منظر نامہ ''بے رنگ'' نظر نہیں آتا؟ مدیر سوغات محمود ایاز نے بھی سوغات کے اجرا سوم کے زمانے میں اسی مایوسی کا ذکر کیا تھا کہ... ناولوں کی اس کثرت کے باوجود آج بھی اردو میں 'ایڈیٹ' تو کیا The power of the glory کی سطح اور معیار کا ناول بھی نہیں ملتا.... نئے لکھنے والوں نے ادھر چند برسوں میں کچھ ناول لکھے ہیں لیکن مصیبت سب کے ساتھ یہی ہے کہ کرشن چندر کی خندق سے نکلتے ہیں تو قرۃ العین حیدر کی کھائی میں گرتے ہیں۔ ضبط' توازن فنی دروبست' فنکارانہ

معروضیت کا وہی فقدان چھوٹوں میں بھی ہے جو بڑوں میں تھا......

سید عقیل رضوی نے جدید ناولوں کے مطالعے پر ایک مستقل کتاب لکھی ہے اور بہت تفصیل کے ساتھ ان کا تجزیہ پیش کیا ہے۔ کتاب کے اختتام پر ان کی یہ رائے معاصر ناول کی پرکھ میں نئے تنقیدی تناظر کے کردار کو پیش کرتی ہے۔ لکھتے ہیں کہ:

''آج بیسویں صدی کے اختتام کے قریب اردو کے تمام قابل ذکر ناول نگار اپنی Situation اپنے مسائل' یہاں تک کہ اپنی جمالیات کے دعوے دار ہو کر روایتی ناول نگار کو پیچھے چھوڑ رہے ہیں اور جیسے یہ کہتے ہوئے نظر آ رہے ہیں کہ تم ہٹو' ہم اپنے معاملات خود حل کر لیں گے۔ یہ صورت حال فلا بیر سے بھی الگ ہے اور اپنا نام بڑھا کر لکھنے والے مصنفین سے بھی الگ۔ یہ نئے ناول نگار بڑے ناول نگار نہ سہی' ان ناولوں کا کینوس بھی زیادہ وسیع نہیں مگر ان ناولوں میں یہ کیفیت جھلکتی ضرور ہے۔ جیسے پیغام آفاقی کا ناول 'مکان' غضنفر کا 'کینچلی' حسین الحق کا 'فرات' شموئل احمد کا ناولٹ 'ندی' یا علی امام نقوی کے ناول اصل صورت کے مظہر ہیں۔ اب ناول میں وہ گھیر نہیں رہا جو پریم چند' کرشن چندر' قرۃ العین حیدر کے ناولوں میں تھا (صرف الیاس احمد گدی کا ناول 'فائر ایریا' اس مستثنیٰ ہے' اگرچہ زندگی کا گھیر اس میں بھی زیادہ نہیں ہے)۔''

وارث علوی یا عقیل رضوی ایسے ناقدین ہیں جن کی رائے سے آپ اختلاف تو کر سکتے ہیں پر ان کے مطالعے پر شک نہیں کر سکتے.... ان ناقدین کے یہاں معاصر ناول سے جو شکایت ہے وہ مشترک ہے۔ میں یہاں ایک اور تازہ مضمون کا حوالہ دینا چاہوں گا:

''اس نسل کے پاس موضوعات تو ہیں لیکن وہ فکری توانائی اور لامحدود وژن نہیں ہے جو شاہکار تخلیق کراتا ہے اس کی وجہ شاید تاریخ' معاشیات' سماجیات اور ادبیات سے بہرہ وری کا فقدان ہے۔ جہاں

تک فارم اور تکنیک کے تجربوں کا سوال ہے' ایسا محسوس ہوتا ہے کہ
بیانیہ ہی ناول کی وسعت کو سنبھال سکتا ہے۔ صدی کے ان آخری
لمحوں میں صورت حال یہ ہے کہ نئے ناول نگار' روسی اور مغربی ناول تو
کجا' اردو کے سینئر فکشن نگاروں کے قائم کردہ معیار کو نہیں پہنچ پا رہے
ہیں۔'' (خالد اشرف)

ماضی قریب اور ہم عصر ناقدین کے یہ تنقیدی آراء بہت واضح طور پر ''تخلیقی بانجھ پن'' کی طرف اشارہ کر رہے ہیں۔ آیئے اب یہ دیکھیں کہ وہ اہل نظر جنہوں نے چند معاصر ناولوں کو باضابطہ نئے تنقیدی تناظر میں رکھ کر دیکھنے کی کوشش کی ہے وہ کیا کہتے ہیں۔ اس کا اعتراف اگر شروع میں ہی کر لیا جائے تو کیا ہرج ہے کہ اس طرح کی کوشش خال خال ملتی ہے۔ گوپی چند نارنگ' وہاب اشرفی' ابوالکلام قاسمی' عتیق اللہ' قدوس جاوید' بلراج کومل' انیس رفیع' انور سجاد یا اور چند نام ..... قدوس جاوید نے ''مابعد جدید ناول'' کے عنوان سے بہت اچھا مقالہ لکھا ہے۔ ظاہر ہے کہ اس مختصر سے مضمون میں اتنی گنجائش کہاں کہ مفصل بات کی جائے ہاں ضروری اشارے ضرور کئے جا سکتے ہیں۔ انہوں نے مابعد جدید صورتِ حال کے حوالے سے کسی بھی ادبی صنف کی شناخت کے چار بنیادی نقطوں پر زور دیا ہے اور اس کی وضاحت بھی کی ہے۔ مثلاً تخلیق کار' متن' زبان اور قاری۔ ان اصولوں کا اطلاق ناول کی تنقید یا فکشن کی شعریات میں کیوں کر کیا جا سکتا ہے یا کیا گیا ہے ...... یہ ایک غور طلب امر ہے۔

نارتھروپ فرائی' اسٹراک' باختن' احب حسن' ساسیئر' لیوتار' ٹیری ایگلٹن' جوتھن کلر' جولیا کرسٹیوا اور دوسرے جدید ناقدین اور مفکرین نے معاصر تخلیق یا جدید ناول کے محاکمہ کی جو صورت بتائی ہے' وہ بحث خیز ہے۔ بقول قدوس جاوید:

''فکشن کی شعریات سے متعلق ان تمام خیالات و نظریات کا اثر
صرف ناول کی تنقید ہی پر نہیں' ناول کی تخلیق پر بھی پڑا ہے اور لازمی

طور پر ناول کی قرأت Reading کے حوالے سے قاری کے ردعمل Response کے اطوار میں بھی تبدیلی اور پختگی پیدا ہوئی ہے اور آج کے ناولوں میں ناول نگاروں نے بھی ناول کے فنی اور صنفی لوازمات کو نئے انداز سے برتنا شروع کر دیا۔''

ناول کی بدلتی ہوئی شعریات اور مابعد جدید صورتِ حال Post Modern Situation کا مشاہدہ کیا جا سکتا ہے۔ اس ضمن میں خصوصیت کے ساتھ گریل گارشیا مارکیز کے ناول One Hundred Years Solitude کی صنفی حیثیت پر کافی بحثیں ہوئیں اور اسے مابعد جدید ناول کا ماڈل قرار دیتے ہوئے ناول کے روایتی تقاضوں اور رویوں کا نئے سرے سے جائزہ لیا گیا۔ نتیجہ یہ نکالا گیا کہ مابعد جدید تہذیب کے زیر اثر ادبی اصناف کے درمیان کی تمام سرحدیں ٹھوس اور دائمی کے بجائے سیال اور تغیر پذیر ہو چکی ہیں۔ اب کوئی نہیں کہہ سکتا کہ ناول اور افسانوی مجموعہ' ناول اور طویل نظم' ناول اور خودنوشت اور ناول اور تاریخ میں امتیاز پیدا کرنے والی حدیں کیا ہیں؟ لہٰذا اردو کے حوالے سے بھی ناول کی تعریف اب محض یہی رہ گئی ہے۔ کہ ''ناول ایک پلاٹ کے تحت چند کرداروں اور واقعات کی مدد سے زندگی کے بعض سنجیدہ اور حساس حقائق کے مربوط افسانوی بیان کا نام ہے۔ سبب یہ ہے کہ آج برصغیر میں بھی مابعد جدید کلچر کے خدوخال نمایاں ہو چکے ہیں۔''

لیکن اردو میں ایسے ناولوں کا ظہور ابھی نہیں ہو سکا ہے جن کو نئے تنقیدی تناظر میں دیکھا اور پرکھا جا سکے..... معدودے چند کو چھوڑ کر اسی لیے ہمارا ناقد بھی کہتا ہے کہ اردو کے بیشتر ناول'' ناول کے

تمام تر مضمرات' ناول نگار (مصنف) کی ذات' حیات' نظریہ' جذبات
اور تجربات ہی پر مرتکز ہوتے ہیں۔ بحیثیت ادبی تخلیق ناول (متن)
کی اپنی آزادانہ حیثیت' زبان کی خودمختاری اور قاری کے کردار پر توجہ
نہ ہونے کے برابر ہے۔ ہاں 'گردشِ رنگ چمن' آخر شب کے ہم سفر'
نادید' ایوانِ غزل اور فرات' وغیرہ چند ایک ایسے ناول ضرور ہیں جن
میں اول تو جدید ہی نہیں مابعد جدید تہذیبی رویوں کو بھی مثبت یا منفی'
واضح یا غیر واضح انداز میں برتنے کی مثالیں ملتی ہیں۔ دوئم یہ کہ ان
ناولوں میں ناول (متن) اور قاری کے درمیان ناول نگار عموماً کم ہی
حائل ہوتا ہے۔ ناول خود قاری سے رشتہ قائم کر لیتا ہے۔''

یہ بات بہت پرانی ہے کہ ادب سماج کے بطن سے جنم لیتا ہے.... اپنے عہد اور حالات کی پیداوار ہوتا ہے.... اور مصنف کے اپنے تجربے' مشاہدے' تخیل' وجدان' فکر اور نظر کے حوالے سے بھی وجود میں آتا ہے۔ معاصر ناول خواہ وہ گیان سنگھ شاطر کا 'گیان سنگھ شاطر' ہو' پیغام آفاقی کا 'مکان' ہو' الیاس احمد گدی کا 'فائر ایریا' ہو' عبدالصمد کا 'دو گز زمین' ہو' سید اشرف کا 'نمبر دار کا نیلا' ہو' ساجدہ زیدی کا 'مٹی کے حرم' یا موج ہوا پیچاں' ہو' عشرت ظفر کا 'آخری درویش' ہو، مظہر الزماں خاں کا 'آخری داستان گو' ہو، شموئل احمد کا 'ندی' یا حسین الحق کا 'فرات' ہو، ان سب کی دنیا پہلی دنیا سے الگ ہے۔ صاف دیکھا جاسکتا ہے کہ یہ تمام ناول اپنے سابق عہد سے' پہلے کے مانوس اسلوب سے، کسی نہ کسی حد تک مختلف ہیں۔ فنکار تخلیقیت میں سرشار خشوع خضوع کے ساتھ ادب تخلیق کرتا ہے، اپنے عہد کی فضا میں سانس لیتے ہوئے اور متعلقہ عہد کی یا عہد کی فکریات کی افہام و تفہیم کرتی ہے' معاصر تنقید۔ میرا خیال ہے کہ اردو میں تخلیق پس پشت رہ گئی ہے اور مابعد جدید عہد نے طرفیں کھول دی ہیں۔ کشادگی کی فضا ہے۔ آزاد فکری کا ماحول ہے۔ نظریوں کے جبر کے دن لد گئے۔ دیکھئے تخلیق اس سے کس طرح عہدہ برآ ہوتی ہے۔۔ ☆☆☆

ڈاکٹر سرورالہدیٰ

تنقید کی موجودہ صورتِ حال

عصری تنقید کا منظر نامہ تین نسل کے لکھنے والوں سے قائم ہوتا ہے۔ پہلی نسل کے لوگ کم وبیش چار پانچ دہائیوں سے تنقید لکھ رہے ہیں اور آج بھی فکری سطح پر تر و تازہ ہیں۔ میری مراد گوپی چند نارنگ، شمس الرحمٰن فاروقی، وہاب اشرفی، شمیم حنفی، وارث علوی اور حامدی کاشمیری سے ہے۔ بزرگ نقاد محمد حسن اور عقیل رضوی کی اہم تنقیدی کارگزاریاں سامنے آچکی ہیں۔ دوسری نسل کے لوگوں میں قاضی افضال حسین، ابوالکلام قاسمی، عتیق اللہ، شافع قدوائی، انیس اشفاق وغیرہ کے نام اہم ہیں تیسری نسل وہ ہے جسے ۸۰ کے بعد کی ادبی صورتِ حال میں اپنے تشخص پر اصرار ہے۔ اب چوتھی نسل کا ذکر بھی ہونے لگا ہے ہر نسل اپنے پیش رو سے کچھ نہ کچھ سیکھتی ہے۔ اگر جدید فلسفۂ لسان کی روشنی میں کلیم الدین، احتشام حسین اور آل احمد سرور کی تحریریں پرانی معلوم ہوتی ہیں اس پر ہمیں حیران نہیں ہونا چاہیے۔ لیکن جدید فلسفۂ لسان پر گفتگو کرتے ہوئے ان بزرگوں کی فکری روایت کا مذاق اڑانا اپنی چھوٹائی کا ثبوت پیش کرنا ہے۔

ان تین نسلوں کی تنقیدی کاوشوں پر یہاں تفصیلی گفتگو ممکن نہیں ہے۔ یہ تمام لوگ

ایک ہی دور میں رہتے ہوئے بھی ایک دوسرے سے مختلف ہیں اور ان کے درمیان اختلافات کے باوجود کچھ مماثلتیں بھی تلاش کی جاسکتی ہیں ۔ ترقی پسندی‘ جدیدیت اور مابعد جدیدیت کے خانوں میں عصری تنقید کو تقسیم تو کیا جاسکتا ہے لیکن کوئی آہنی دیوار نہیں اٹھائی جاسکتی ۔ وقت کے ساتھ فکر وخیال کی دنیا میں تبدیلی تو ہوتی ہے لیکن اختصاص کے نام پر ہم ان سچائیوں سے بھی صرف نظر کرنے لگتے ہیں جن کی اہمیت ہمیشہ باقی رہے گی ۔ لہٰذا کسی نئے رجحان کی طرف راغب ہونا اسے اپنے فکر واحساس سے ہم آہنگ کرنا ہر لحاظ سے مستحسن ہے ۔ چند برس قبل مابعد جدیدیت نے ہمیں ایک راہ دکھائی تھی ۔ اس راہ کو کچھ لوگوں نے شک کی نظر سے دیکھا اور کچھ لوگوں نے اس کے روشن پہلوؤں کو نشان زد کرنے کی کوشش کی ۔ نظری مباحث میں اتفاق اور اختلاف کے مواقع تو آتے ہی رہتے ہیں ۔ اصل چیز یہ ہے کہ ہمارے اتفاق اور اختلاف کی بنیادیں کیا ہیں ۔ کسی رجحان یا رویے پر کسی کا اجارہ نہیں ہے ۔ کس نے آپ کو منع کیا کہ آپ دریدا کو براہ راست نہ پڑھیں ۔ اگر آپ کو یہ محسوس ہوتا ہے کہ کسی رجحان کی تعبیر غلط طور پر جارہی ہے تو اس کی صحیح تعبیر کی ذمہ داری آپ پر عائد ہوتی ہے ۔ علم وادب کی دنیا مسلسل ایک نئی آگہی ہے لیکن یہ آگہی اپنے ماضی سے یکسر بے تعلق نہیں ہوتی ۔ مابعد جدیدیت سے اپنی کنارہ کشی اور بیزاری کے باوجود اگر مابعد جدید تنقید کے بعض عناصر ہماری تنقید میں در آتے ہیں تو اسے کیا نام دیا جائے ۔ اسی طرح مابعد جدید تنقید کی تشریح وتعبیر کے باوجود ہمارے بعض اہم نقاد غیر شعوری طور پر نئی تنقید کی طرف نکل آتے ہیں ۔ اس سے یہ محسوس ہوتا کہ نئی تنقید ایک خشک تکنیکی رویہ ہے جس میں لفظیاتی نظام ہی مقصود بالذات ہے ۔ لیکن میں اس غیر شعوری عمل کو نہ تو غلط سمجھتا ہوں اور نہ اسے تعصب کی نظر سے دیکھتا ہوں ۔ مابعد جدید تنقید نے زندگی اور سماج کے تئیں جو رویہ اختیار کیا ہے وہ کتنا نیا ہے اس پر بحث کرنے کے بجائے یہ دیکھا جائے کہ اس نے ادب کی تفہیم میں کن گوشوں کا اضافہ کیا ہے ۔ کیا مابعد جدید تنقید کسی شاعر یا ادیب کو ابھارنے میں کامیاب ہوسکی ۔ اس سے کسی فن کار کی ایسی شناخت قائم ہوئی جو

ترقی پسندی اور جدیدیت سے مختلف ہو ہماری موجودہ تنقید پہلے سے کہیں زیادہ علمی اور منطقی ہوگئی ہے۔لیکن ان تمام علمی ونظریاتی کاوشوں کا اطلاق تو بہر حال متن ہی پر ہونا ہے۔وحید اختر نے اپنے ایک مضمون میں لکھا تھا۔

''تنقید کا بنیادی کام یہ بھی ہے کہ وہ اپنی زبان کے ادب کی روشنی میں اصول متعین کرے۔ادبی سرمایہ بنیاد ہے اور تنقید اس سے ماخوذ ہوتی ہے۔ ہمارے بیشتر نقادوں نے اس فطری تعلق کو الٹ دیا۔وہ اصول یا نظریے کو ادبی تخلیق پر اولیت دینے لگے۔ تخلیق نظریے یا اصول کو سامنے رکھ کر وجود میں نہیں آتی۔ بلکہ نظریے اور اصول تخلیق کے بعد ظہور میں آتے ہیں''۔

عصر حاضر کے ایک اہم نقاد ابوالکلام قاسمی اطلاقی تنقید پر حد درجہ اصرار کے باوجود یہ بھی لکھتے ہیں:۔

'' کہنے کو تو ادبی تنقید کے بارے میں ابتدائی گفتگو کا آغاز یہاں سے ہوتا کہ نقاد بنیادی طور پر تصورات ونظریات اور ادبی وثقافتی دریافتوں کے سارے دروازے بند کر لینے کا ارتکاب کریں گے۔''

ابوالکلام قاسمی اپنی مختلف تحریروں میں یہ لکھ چکے ہیں کہ تنقیدی اصول متن ہی سے اخذ کرنے چاہیے لیکن تصورات کے سلسلے میں ان کی یہ دلچسپی دراصل فکر کے کارواں میں خود کو شامل کرنے کے مترادف ہے۔لیکن وحید اختر نے جس فطری ترتیب کے الٹ جانے کا ذکر آج سے تیس سال قبل کیا تھا اس کی اہمیت آج بھی باقی ہے۔شاید اسی لیے کچھ لوگ کہتے ہیں کہ نظریاتی مسائل میں غیر معمولی دلچسپی کا پیدا ہونا کسی ادبی معاشرے کے تخلیقی سوتے کے خشک ہو جانے کی علامت ہے۔میں ایسا کہنے والوں کی فکری مندی کو ان کے خلوص کا نتیجہ قرار دینے کے باوجود یہ کہنا چاہوں گا کہ تخلیقی

سوتے تو یوں بھی خشک ہو جاتے ہیں۔ ظاہر ہے اس کی ذمہ داری نقادوں کے سر نہیں ڈالی جا سکتی۔ فکری اور تخلیقی طور پر جو جتنا کمزور ہوگا وہ اتنا ہی نقادوں کے ہاتھ کا کھلونا بن جائے گا۔ لیکن گزشتہ چند دہائیوں میں یہ بات بار بار دہرائی گئی کہ تخلیق کاروں کی فکری تخلیقی صلاحیتوں کو نقادوں نے نقصان پہنچایا۔ تنقید کا مطالعہ تخلیق کاروں کے لیے ضروری یا غیر ضروری ہے اس کا تعلق بھی جو تخلیق کار کی تخلیقی صلاحیت سے ہے۔ لیکن جو لوگ اپنی بے خبری کو چھپانے کے لیے نئی تنقید کے مسائل اور نظریات سے اپنی برات کا اعلان کا کرتے ہیں وہ مخلص نہیں ہو سکتے۔ وحید اختر کی بات میں پھر دہراتا ہوں کہ نظریے اور اصول تخلیق کے بعد ظہور میں آتے ہیں۔ کیا عصر حاضر میں اس بات کی توقع کی جا سکتی ہے کہ کوئی نقاد کسی کلاسیکی یا جدید فن پارے کے گہرے مطالعے کے بعد اس کی تعبیر و تفہیم کا کوئی اصول وضع کرے گا۔ ہم یہ توقع کر سکتے ہیں اور اس کی کچھ روشن مثالیں موجود ہیں۔ بجائے یہ دیکھنے کی کوشش کی جائے کہ اس نے ادب کی تفہیم میں کن نئے گوشوں کا اضافہ کیا ہے۔ ہماری بصیرت جس مقام پر رُکی ہوئی تھی تو اس سے کتنا وہ آگے بڑھی ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ احتساب کوئی شخص کسی دوسرے کا نہیں کر سکتا۔ کیا مابعد جدید تنقید کسی شاعر یا ادیب کو ابھارنے میں کامیاب ہو سکی یا وہ کوئی ایسا امیج بنا سکی جو ترقی پسندی اور جدیدیت سے مختلف ہو۔ شمس الرحمٰن فاروقی نے اپنے ایک مضمون ''شعریات اور نئی شعریات'' میں چند کتابوں اور نقادوں کا ذکر کرتے ہوئے لکھا ہے:۔

> ''فیض پر سب سے اچھی تنقید افتخار جالب نے لکھی۔ آتش اور بہادر شاہ ظفر پر سب سے اچھا تنقیدی محاکمہ خلیل الرحمان اعظمی کا ہے۔ اقبال پر بہترین تنقید سلیم احمد نے لکھی۔ پوری اردو شاعری پر اساطیری اعتبار سے بشریاتی علوم کی روشنی میں نئی بصیرت کا سامان وزیر آغا نے مہیا کیا۔ منٹو پر سب سے اچھا کام وارث علوی

کا ہے۔ میر پر نئے پہلو سے کام کرنے والے گوپی چند نارنگ اور
حامدی کاشمیری ہیں۔''

شمس الرحمان فاروقی کا یہ مضمون 1996 کا ہے۔ انہوں نے جن کتابوں اور تحریروں کے حوالے دیئے ہیں وہ آپ سب کی نظر میں ہیں۔ ان تمام تنقیدی کتابوں کا سہرا جدیدیت کے سر نہیں باندھا جاسکتا۔ درست ہے کہ ان سب لکھنے والوں کا جدیدیت سے گہرا تعلق رہا ہے اور اس زمانے کی تنقید پر نئی تنقید کا گہرا اثر بھی ہے۔ مندرجہ بالا اقتباس سے اختلاف بھی کیا جاسکتا ہے۔ لیکن واقعہ ہے کہ ان کتابوں کی اہمیت آج بھی باقی ہے۔ یہ سوال کتنا مناسب ہے اور کتنا غیر مناسب یہ الگ بات ہے لیکن کچھ لوگ اب یہ پوچھنے لگے ہیں کہ مابعد جدید تنقید کے حوالے سے کتنی تحریریں پیش کی جاسکتی ہیں جن کے بارے میں یہ فیصلہ کیا جاسکے۔

ظاہر ہے کہ اس سوال کا جواب پہلے ہی دیا جاچکا ہے لیکن اس سوال کے پیچھے جو فکر ہے اس کا رشتہ ادب کے ادبی معیار اور اس کے تعین قدر سے ہے۔ یہاں گوپی چند نارنگ کا ایک اقتباس ملاحظہ کیجئے:

> ''بے شک ادب کے لیے فن کے تقاضے پورا کرنا پہلی شرط ہے۔ مابعد جدیدیت کے دور میں فن کی وہی اہمیت ہے جو جدیدیت کے دور میں تھی فرق صرف یہ ہے کہ مابعد جدیدیت فن کے میکانکی شعور کی نفی کرتی ہے کہ فن ہرگز یہ نہیں کہتا کہ زندگی سے منہ موڑا جائے تو فن بھی فن نہیں رہتا۔ ادبی قدر کا مجرد تصور ہی غلط ہے کیونکہ سچی ادبی قدر زندگی کے فن کی حامل ہوتی ہے اور سماجی احساس اور ثقافتی سروکار سے بے نیاز نہیں ہوتی۔''

گوپی چند نارنگ نے جب سماجی احساس اور ثقافتی سروکار پر زور دیا ہے۔ اسے کچھ لوگ جدیدیت میں ہی تلاش کرنے کی کوشش کرتے رہے ہیں جب کہ اس بات سے

انکار نہیں کہ جدیدیت سے متاثر فن پاروں اور تنقیدات میں سماجی احساس یا ثقافتی سروکار نہیں تھا بلکہ یہ کہنا زیادہ مناسب ہوگا۔ فرق ان حقائق کے تئیں رویے کا ہے۔ مابعد جدید تنقید کے نام پر جو کچھ شائع ہوتا ہے اس میں بہت کچھ ایسا ہے جس کا ٹھیک سے لکھنے والے کو بھی علم نہیں ہے۔ ان ایسی تحریروں نے ادب کے عام قارئین کے لیے بڑی دشواریاں پیدا کی ہیں۔ ایسے لوگ نارنگ، وہاب اشرفی، ضمیر علی بدایونی، فہیم اعظمی وغیرہ کے اقتباسات بھی پیش کرتے ہیں۔ تو لیکن بے جوڑ اور اجنبی معلوم ہوتے ہیں جو تنقیدی اصطلاحیں مابعد جدید تنقید کے ذریعہ سامنے آئیں ان کی تعبیر و تفہیم کا عمل بھی میں اطمینان بخش نہیں ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ اصطلاحیں جن تصورات کے پیچھے رہے ہیں انہیں ٹھیک سے سمجھے بغیر سمجھایا نہیں جاسکتا۔ پچھلے دنوں ناصر عباس نیر کی مرتبہ کتاب نظری مابعد جدیدیت نظری مباحث میں مابعد جدید اصطلاحوں کی جس طرح تشریح کی گئی ہے اس سے ایک بڑی علمی ضرورت پوری ہوجاتی ہے۔ اب سوال یہ ہے کہ ان اصطلاحوں کا مطالعہ ہم کیوں کریں۔ اس کا جواب تو بالکل سامنے کا ہے آپ مطالعہ نہ کیجئے۔ لیکن ہمارے مطالعہ نہ کرنے سے ان اصطلاحوں کی صحت پر کیا فرق پڑے گا۔ ناصر عباس نیر نے جدیدیت اور مابعد جدیدیت پر اپنی جس علمی سنجیدگی اور کشادہ نظری کا ثبوت دیا ہے وہ ہمارے لیے نہایت حوصلہ افزا ہے۔ ضمیر علی بدایونی کی کتاب جدیدیت اور مابعد جدیدیت اطلاقی تنقید کا بھی بہترین نمونہ ہے۔ میرا خیال ہے کہ ضمیر علی بدایونی کے مضامین کو پڑھ کر ترتیب کے الٹ جانے کا خیال نہیں آسکتا۔ جس کی طرف وحید اختر نے اشارہ کیا ہے۔ اگر اس کتاب کو ایک ماڈل کے طور پر استعمال کیا جاتا تو ہماری موجودہ تنقید نظری مباحث کے ساتھ ساتھ اطلاقی و عملی تنقید کے حوالے سے بھی کارہائے نمایاں انجام دے سکتی تھی۔ میں اپنی محدود نظر کی روشنی میں یہ کہہ سکتا ہوں کہ بین المتونیت کی اصطلاح کو ضمیر علی بدایونی نے جس طرح متن پر اطلاق کیا تھا اس کوئی دوسری مثال شاید نہ ملے۔ انہوں نے اس کے لیے گردش رنگ

متن کا عنوان قائم کیا تھا۔ اس مضمون کو پڑھ کر محسوس ہوتا ہے کہ ہماری شعری روایت اور خصوصاً غزل کی روایت ایک مدت سے اس اصطلاح یا عنوان کی منتظر تھی۔ بلکہ مجموعی اعتبار سے بین المتونیت ہی وہ اصطلاح ہے جس نے ہماری موجودہ تنقید کو نہ صرف سب سے زیادہ متاثر کیا ہے بلکہ اس کی معنویت میں اضافہ بھی کیا ہے۔ ہر متن کے اندر ایک متن موجود ہے۔ اس حقیقت کا سراغ ان حضرات کی تنقیدوں سے بھی لگایا جاسکتا ہے جو بین المتونیت کے بارے میں کہتے ہیں میں اسے نہیں جانتا۔ ضمیر علی بدایونی نے اردو کی شعری روایت سے ایسی مثالیں پیش کی ہیں۔ جن سے التوائے معنی کے نظریے کو تقویت ملتی ہے۔ اس حوالے سے انہوں نے ایک یہ شعر بھی کہا ہے۔

کہیں تو ہوگی ملاقات اے چمن ذرا
کہ میں بھی ہوں تری خوشبو کی طرح آوارہ

یہی آوارگی التوائے معنی کا استعارہ بن جاتی ہے۔

نئی اصطلاحوں کو اپنی شعری و ادبی روایت سے اس طرح ہم آہنگ کرنے کے لیے علمیت اور ذہانت کے ساتھ ساتھ خلوص کی بھی ضرورت ہے ورنہ اس عمل میں اس ہیر پھیر کا بہت خدشہ ہے۔ جس کی نشاندہی محمود ایاز نے جدیدیوں کے سلسلے میں کی تھی۔ پچھلے دنوں محمود ہاشمی کی کتاب زوال پرستاں آئی ہے اس کے مضامین اس عہد کی ادبی صورتِ حال کی چالبازیوں کی طرف اشارہ کرتے ہیں اور اس سلسلے میں انہوں نے ہیر پھیر لفظ کا استعمال کیا ہے۔ ان کا خیال ہے کہ علمیت اور ذہانت اکثر اوقات ادبی معاشرے کو ڈراتی دھمکاتی ہے اس کے نتیجے میں ادبی معاشرہ اپنی فطری تخلیقی صلاحیتوں سے عاری ہوتا جاتا ہے۔ عصر حاضر میں ہم اس ہیر پھیر کو اگر تلاش کرنا چاہیں تو کچھ عجیب نہیں کہ آپ کو مثالیں مل جائیں لیکن مجموعی اعتبار سے جو مسائل زیرِ بحث آئے ہیں ان میں ہیر پھیر کی گنجائش اس طرح نہیں ہے۔ مثلاً موجودہ تنقید مقامیت پر بہت زور دیتی ہے مقامیت کے لیے ثقافت کا لفظ بھی استعمال کیا جاتا ہے۔

ظاہر ہے کہ اس سے انکار کی کوئی صورت نظر نہیں آتی یہ کہنا کہ مقامیت پر حد سے زیادہ اصرار کا مطلب علیحدگی پسندی کو راہ دینا ہے۔ ممکن ہے کسی حد تک یہ خوف درست ہو مگر اس خوف کے سبب مختلف علاقوں کی چھوٹی چھوٹی سچائیوں سے صرف نظر نہیں کیا جاسکتا۔ یہ سوال اب بھی اس طرح قائم ہے۔ کہ مابعد جدید تنقید کا ثقافتی پہلو احتشام حسین، محمد حسن وغیرہ سے کتنا مختلف ہے۔ کلیم الدین احمد جنہیں مغرب پرست کہا جاتا ہے انہوں نے کلیات شاد کے دیباچے میں اپنی تہذیبی روایت کے سلسلے میں جس فکر مندی کا اظہار کیا ہے اور اس روایت کو وہ شاد کے یہاں جس طرح تلاش کرتے ہیں وہ بھی مقامیت ہی کی ایک مثال ہے ایک سمینار میں کسی ترقی پسند نقاد نے کہا تھا کہ ہم نے تہذیب کہا آپ نے اسے ثقافت کا نام دیا۔ اس پر جو بحثیں ہوئیں وہ بہت اطمینان بخش نہیں تھیں۔ لہٰذا اس پہلو سے بھی غور کرنے کی ضرورت ہے۔ کچھ لوگ ثقافت کا اس طرح ذکر کرتے ہیں جیسے اس کا پہلے کوئی وجود ہی نہیں تھا۔ ابوالکلام قاسمی نے اپنے ایک مضمون میں شمس الرحمٰن فاروقی کی شعر شور انگیز سے ہے اقتباس پیش کیا ہے کہ جس میں وہ واضح طور پر لکھتے ہیں کہ ہر ادب اپنے تہذیبی سیاق میں ہی بامعنی ہوتا ہے جدیدیت نے جس طرح ترقی پسندی کی ضد میں نظریے سے انکار کردیا تھا۔ کچھ یہی صورت بعض مابعد جدید لکھنے والوں کے لیے بھی پیدا ہوگئی ہے۔ وہ یہ سمجھتے ہیں کہ جدیدیت نے ہمیں اپنی تہذیب سے کاٹ دیا تھا لہٰذا اس کی تلافی کی صورت یہ ہے کہ ہر متن کے مطالعے میں ثقافتی عناصر کی نشاندہی کرتے ہوئے اس بات پر زور دیا جائے کہ ثقافت کے بغیر ادبی متن کا کوئی بامعنی کردار نہیں ہوسکتا۔ گزشتہ سال علی گڈھ کے شعبۂ اردو میں تنقید کی قرات پر ایک سمینار ہوا تھا۔ اس میں متن کی قرات کے جتنے زاویے اور سلسلے ہوسکتے ہیں ان سب کو بروئے کار لانے کی کوشش کی گئی اس سمینار کے تمام مقالے ''تنقید کی قرات'' کے نام سے شائع ہوچکے ہیں اس سمینار نے اپنے طور پر تنقید میں کشادہ ذہنی کی روایت کو فروغ دینے کی کوشش کی۔ ایسی کوشش اگر وقفے وقفے

سے ہوتی رہے۔ تو ہم نظریے کے جبر سے خود کو بچا سکتے ہیں۔ اپنے الگ مضمون میں گوپی چند نارنگ لکھتے ہیں:۔

''تنقید میں جتنے رویے بدلتے رہے ہیں وہ اسی وجہ سے بدلتے رہتے ہیں کہ ان پانچوں عناصر (مصنف، متن، قاری، تناظر، طور) میں کون نقاد کس عنصر کو زیادہ اہمیت دیتا ہے وہ ترجیح کس کو دے رہا ہے۔ وہ مصنف کو ترجیح دے رہا ہے یا متن کو یا قاری کو یا تاریخی اور سماجی تناظر کو یا زبان کے طور کو ترجیح دے رہا ہے اور یہ ترجیح دینے والا عمل خواہ کتنا خاموش یا غیر محسوس ہو اصلاً نظریاتی اور اقداری ہے اور اس ساتھ ہی اس سچائی کو بھی نشان زد کیا جا سکتا ہے کہ ہر متن پر قاری کے لیے نہیں ہوتا''۔

اور اس طرح پر متن کی لاتشکیلی قرات بھی ممکن نہیں ہے لہٰذا مطالعہ متن کا پورا عمل کسی تنقیدی نظام یا طریقہ کار سے اگر متاثر ہوتا ہے۔ یہ غیر فطری نہیں لیکن متن کی قرات کی بنیادی شرط اور تقاضے کو نظر انداز کر دینا اور اسے پر کسی ایسی تنقیدی فکر کو مسلط کر دینا جو داخلی طور پر اس کا ساتھ دیتی ہے غیر ذمہ دارانہ کام ہے۔ کیا موجودہ تنقیدی متن کے ساتھ ایسا سلوک کر رہی ہے۔ میرا خیال ہے کہیں کہیں ہم نئی آگہی کے جوش میں ایسا کر بیٹھتے ہیں۔ حامدی کاشمیری کی اکتشافی تنقید کی نظری بحث سے قطع نظر اس کی عملی تنقید کو اگر آپ دیکھیں تو مجھے اکتشاف یا کشف کی تنقید میں ایک منطق بہر حال نظر آتی ہے انہوں نے ناصر کاظمی کے شعر۔

آج کی رات نہ سونا یارو
آج ہم ساتواں در کھولیں گے

میں ایک قاری کی حیثیت سے محسوس کرتا ہوں بعض تنقیدی اصول کسی تنقید کی تفہیم میں اتنے با معنی ہوتے ہیں اس پر زور زبردستی کا شائبہ نہیں گزرتا۔

ابوالکلام قاسمی کا مضمون جدید اور مابعد جدید کی کشمکش سے بہت واضح ہے کہ عصری تنقید میں متنی تنقیدی کے نشانات موجود ہیں بلکہ وہ اس مضمون میں یہ بھی لکھتے ہیں کہ متنی تنقید کے روشن پہلو کیا رہے ہیں اور اب ان سے کیا کام لیا جاسکتا ہے۔ جدیدیت کی پوری تنقید اس سبب سے متاثر ہے لوگ کہتے ہیں کہ جدیدیت نے ہمیں اپنی جڑوں سے کاٹ دیا۔ شعری وادبی لوازمات کے نام پر ہم خالص ادب پر زور دینے لگے۔ ان تمام الزامات اور حقائق پر یہاں گفتگو کا موقع نہیں لیکن یہ بھی دیکھئے کہ عصر حاضر کے وہ نام اہم نقاد جو مابعد جدید کی تفہیم و تعبیر میں مصروف ہیں ان کی بہترین تنقید نگارشات کا رشتہ اسی تنقید سے ہے۔ جس میں متن کا موضوعاتی مطالعہ نہیں ہے بلکہ ادب کو ایک ایسی صورت میں دکھایا گیا ہے جس سے اس کی آفاقیت میں قائم ہوئی ہے اور اس کے تعین قدر کا فریضہ بھی سامنے آتا ہے۔ حامدی کاشمیری کی کارگہہ شیشہ گری کو آپ کس خانے میں رکھیں گے۔ وہاب اشرفی کی آگہی کا منظر نامہ کا تعلق کس سے۔ شمیم حنفی کی نئی شعری روایت کے حوالے موجود ہیں۔ مابعد جدید تنقید کا اصرار ہے کہ کوئی سچائی آفاقی نہیں ہوتی ہر علاقے کی اپنی سچائی ہوتی ہے۔ ادب میں اس مقامیت کی بحثوں نے فکری سطح پر تازگی کا احساس کرایا ہے اور اس حوالے سے لیکن جب بات کسی فن پارے کے تعین قدر کی ہوتی ہے۔ تو طرح طرح کی تاویلیں پیش کی جاسکتی ہیں ثقافتی عناصر کی نشان دہی کے باوجود یہ کس طرح طے پائے گا کوئی فن پارہ اچھا ہے معیاری ہے یا غیر معیاری۔ کسی فن پارے کی لاتشکیلی قرات کے بعد اگر یہ ثابت بھی کردیا جائے اس میں التوائے معنی کی کیفیت ہے تو اس سے کیا صرف اس تلاش کے عمل سے اس کے اہم یا غیر اہم ہونے کا فیصلہ کیا جاسکتا ہے۔ ایک قاری کی حیثیت سے مجھے محسوس ہوتا ہے کہ ہم نظری مباحث میں چاہے جس علم و عقل کا مظاہرہ کرلیں لیکن جب بات فن پارے کے تعین قدر کی ہوگی تو ہمیں متنی تنقید سے کچھ نہ کچھ استفادہ کرنا پڑے گا۔

جدید اور مابعد جدید کی یہ کشمکش جدیدیت کے ان آفاقی اصولوں کی جانب اشارہ کرتی ہے۔ جس کے بارے میں شمس الرحمٰن فاروقی نے کہا تھا کہ ایک وقت آئے گا جب جدیدیت اپنا اچھا برا کام کر چکی ہوگی۔

☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆

ڈاکٹر فرید پربتی

نقدِ شبلی کی عصری معنویت

اردو ادب میں شبلی ایسی قاموسی Encyclopedic شخصیت ہیں جن کے افکار اور کارناموں کا آوازہ ہمارے ادب میں آج بھی بڑے زور و شور سے سننے میں آتا ہے۔ وہ بیک وقت نظریہ ساز نقاد بھی ہیں اور سیرت و سوانح نگار بھی۔ وہ منفرد شاعر بھی ہیں اچھے انشاء پرداز بھی، تاریخ نویس بھی ہیں اور علم کلام کے صحیح واقف کار بھی۔ مشرق و مغرب کے علوم کا ان کو اتنا وسیع مطالعہ تھا اس کی نظیر ان کے دور میں تو کیا فی زمانہ بھی ملنا محال ہے۔ اس کا اعتراف اور تو اور الطاف حسین حالی جیسے دانشور نقاد نے بھی ان الفاظ میں کیا ہے۔

ادب اور مشرقی تاریخ کا ہو دیکھنا مخزن
تو شبلی سا وحید عصر و یکتائے زمن دیکھیں

علامہ شبلی کی تنقیدی بصیرت جاننے کے لیے شعر العجم، موازنہ انیس و دبیر، سوانح مولانا روم اور مقالاتِ شبلی کافی اہم تصانیف ہیں۔ ان کا اندازِ نقد اتنا تہہ دار، دل پذیر اور متنوع ہے کہ اس کو ایک تنقیدی دبستان سے منسوب کرنا مشکل ہے کیونکہ ان کے یہاں عملی

تنقید کے علاوہ جمالیاتی' تاثراتی اور تقابلی تنقید کے بھی باضابطہ نمونے ملتے ہیں۔

شبلی کی تنقید کے بارے میں عام طور پر یہ رائے تعمیم کے ساتھ دہرائی جاتی ہے کہ ان کی تنقید حالی کی تنقید کی ضد یا ردِعمل ہے۔ اس سلسلے میں خلیل الرحمٰن اعظمی اور نورالحسن نقوی بطور خاص پیش پیش نظر آتے ہیں۔ خلیل الرحمٰن اعظمی اپنی کتاب ''مضامین نو'' میں لکھتے ہیں:

''شبلی کی تنقید حالی کا ردِعمل معلوم ہوتی ہے۔ ''شعرالعجم'' براہ راست تو نہیں لیکن بالواسطہ مقدمہ شعر و شاعری کا جواب ہے۔'' [1]

نورالحسن نقوی دوٹوک انداز میں اپنی رائے اس طرح دیتے ہیں:

''اُن کی (شبلی کی) تصانیف کا مطالعہ کیجئے تو قدم قدم پر یہ احساس ہوتا ہے کہ ان کے بیشتر خیالات حالی کی ضد ہیں۔ حالی شعر و ادب میں افادیت کا مطالبہ کرتے ہیں یعنی ان کے نزدیک شاعری کا اصل کام اخلاق درست کرنا اور زندگی سنوارنا ہے۔ شبلی کے نزدیک شاعری کا مقصد پڑھنے والے یا سننے والے کو مسرت عطا کرنا ہے۔'' [2]

حالی اور شبلی کی تصانیف کے غائر مطالعے کے بعد یہ نتیجہ خیزی بالکل یک طرفہ اور سرسری معلوم ہوتی ہے اور صاف طور پر ظاہر ہوتا ہے کہ ان کی تنقید حالی کی تنقید کی ضد یا ردعمل نہیں ہے۔ دراصل شبلی کے تنقیدی نظریات حالی کے تنقیدی نظریات کی توسیع ہے کیونکہ حالی جہاں پر اپنی بات ختم کرتے ہیں شبلی وہیں سے شروع کرتے ہیں بلکہ کہیں کہیں یہ دونوں نقاد ایک ہی نقطے پر آ کر ٹھہر جاتے ہیں۔

یہ ایک طے شدہ حقیقت ہے کہ شبلی سے پہلے حالی نے اردو تنقید کے لیے اصول اور ضوابط مقرر کئے ہیں۔ ان کی تصنیف مقدمہ شعر و شاعری اردو ادب کی پہلی تنقیدی تصنیف ہے۔ اسی وجہ سے اسے اردو شاعری کے پہلے منشور [3] کا نام دیا گیا۔ حالی سے

پہلے ہمارے ادب میں تذکروں کا چلن تھا۔تذکرہ نگار انتخاب کلام کے ساتھ اپنے تاثرات بھی اختصار کے ساتھ لکھ دیتا تھا۔حالؔی نے ان تاثرات کو بنیاد بنا کر اور اپنے زمانے میں مروجہ تنقیدی نظریات کو بروئے کار لا کر ایک ایسا ضابطہ پیش کیا جس کے ذریعے انہوں نے اپنے زمانے کے شعر و ادب کو نئی جہتوں سے آشنا کیا اور زیادہ سے زیادہ افادی بنانے کی کوشش کی۔حالؔی نے جس زمانے میں مقدمہ شعر و شاعری پیش کیا وہ افلاطون کے زمانے کے یونان کی طرح غیر مستحکم دور تھا اور سماجی' سیاسی اور معاشرتی ڈھانچے میں زبردست تبدیلیاں رونما ہو رہی تھیں۔اسی وجہ سے وہ شعر و ادب میں افادی اور اخلاقی باتیں تلاش کرنے لگے اور اپنے رجحانات کو اپنے ماحول کے اثرات سے ہم آہنگ کرنا چاہا اور اس کو زیادہ سے زیادہ نیچرل Natural بنانا چاہتے ہیں۔وہ شاعری کو مواد کی ترسیل کے لیے آلۂ کار بناتے ہیں اور اس سے ایک حربے کا کام لینا چاہتے ہیں۔بقول ان کے:

> ''جو شخص اس عطیۂ الٰہی کو مقتضائے فطرت کے موافق کام میں لائے گا۔ممکن نہیں اسے سوسائٹی کو کچھ نفع نہ پہنچے۔''[۴]

چونکہ وہ اپنے دور کے نبض شناس تھے اور اپنے دور کو اضمحلال' انجماد اور فرار سے باہر نکال کر حرکت و عمل کے ساتھ ساتھ نئی تبدیلیوں کا سامنا کرنے کے لیے تیار کرنا چاہتے ہیں اور اخلاقی تربیت بھی کرنا چاہتے ہیں۔اسی وجہ سے وہ شعر کو اخلاق کا نائب مناب اور قائم مقام کہہ لیتے ہیں۔ان کے نزدیک خالی موزونیت لازمی شاعری نہیں ہے بلکہ شاعر اور غیر شاعر میں یہی مابہ الامتیاز ہے کہ شاعر معنی کا خیال رکھے۔وہ شعر کے لیے سادگی' اصلیت اور جوش کو لازمی قرار دیتے ہیں۔سادگی بقول ان کے ''خیال کیسا ہی بلند اور دقیق ہو مگر پیچیدہ اور ناہموار نہ ہو'' شعر میں اصلیت کے معنی حالی یہ لیتے ہیں کہ ''جس بات پر شعر کی بنیاد رکھی گئی ہو وہ نفس الامر میں یا لوگوں کے عقیدے میں یا محض شاعر کے عندیہ میں فی الواقع موجود ہو'' اور جوش سے یہ مراد ہے'' کہ مضمون ایسے بے ساختہ الفاظ اور موثر پیرایہ میں بیان کیا جائے جس سے معلوم ہو کہ شاعر نے اپنے ارادہ سے مضمون نہیں باندھا بلکہ خود مضمون نے

شاعر کو مجبور کر کے اپنے تئیں اس سے بندھوایا ہے۔'' ۵

حالی دراصل مقدمہ شعر وشاعری کے ذریعے اپنے ہم عصر شعر و ادب کو وقتی ضرورت کے پیمانے سے ناپتے ہیں۔ ان کے پیش نظر شعر وادب کا افادی پہلو وقت کی اہم ضرورت تھی۔ اس دُھن وہ تخلیقیت غیر تخلیقیت کے فرق کو لائق توجہ ہی نہیں سمجھتے ہیں جب کہ ہمارے ادب میں اس کی تفریق کے لیے اچھا خاصا سرمایہ قدماء کے پاس موجود ہے۔ اسی وجہ سے حالی کے مقرر کردہ اصول وضوابط کے زیر اثر جو ادب معرضِ تخلیق میں آیا وہ اوسط درجے کا اور غیر تخلیقی ادب تھا کیونکہ وہ اپنے دور کی یاوری اپنے شعری نظریات کے ذریعے کرنا چاہتے ہیں۔ اس وجہ سے مقدمہ شعر وشاعری میں لکھتے ہیں:

''یورپ میں پولیٹکل مشکلات کے وقت پوئیٹری کو قوم کی ترغیب و تحریص کا ایک زبردست آلہ سمجھتے ہیں''۔ ۶

شبلی کے نزدیک ان مباحث کی کوئی اہمیت نہیں تھی کیونکہ ان کے وقت میں لوگ سیاسی، سماجی اور معاشرتی معاملات میں نئے زاویۂ نگاہ کو گوارا کر چکے تھے اور ارسطو کی طرح ان کو وہ ماحول میسر آیا تھا جس میں بیرونی اثرات کو کم سے کم اہمیت ہوتی ہے۔ اسی وجہ سے وہ افادی و غیر افادی مباحث میں نہیں الجھتے ہیں بلکہ وہ باتیں کرتے ہیں جو فن اور فکر کی آفاقی قدروں کے گرد گھومتی ہیں۔

شبلی اردو ادب میں پہلا نقاد ہے جو ادب میں فنی اور جمالیاتی پہلو پر مباحث کے دروازے کھولتا ہے اور بقول وزیر آغا ''اوریجنل سوچ'' ۷ کی جھلکیاں دکھاتا ہے۔ اس طرح انہوں نے نظری تنقید میں اپنی سوچ شامل کر کے اور رائج نظریات میں مداخلت کر کے نئے امکانات کی طرف اشارے کئے ہیں جس سے ان کی تنقیدی اہمیت بڑھ جاتی ہے۔

شبلی کے نزدیک شاعری مواد کی ترسیل سے زیادہ دریافت کے عمل سے منسلک ہے۔ اس سلسلے میں خلیل الرحمٰن اعظمی نے بڑے پتے کی بات کہی ہے:-

"شبلی کا نظریہ شعر اپنے آخری تجزیے میں بنیادی طور پر جمالیاتی ہے وہ شاعری کو ذوقی اور وجدانی چیز سمجھتے ہیں اور احساس کو اس کی اصل اساس سمجھتے ہیں۔ ان کے نزدیک شاعری کا تعلق ادراک و تعقل ادب سے نہیں ہے۔" ۸

شبلی ہر بڑے ادب کو تدریجی ارتقاء کا نتیجہ سمجھتے ہیں۔ ان کے نزدیک اچھا اور کامیاب ادب ذاتی تجربات اور جبلی احساسات کے بے ساختہ اظہار کا نام ہے۔ دراصل اعلیٰ ادب ایسے انسانی جذبات کو پیش کرتا ہے اور ایسے جذبات کو سامنے لاتا ہے جو بقول ارسطو "نیک ہوتے ہیں یا بد ہوتے ہیں"۔ اسی وجہ سے وہ انسانی جذبوں کو بھی برانگیختہ کرتا ہے۔ شبلی شعر العجم میں شعر کی تعریف کرتے ہوئے لکھتے ہیں:-

"جو جذبات الفاظ کے ذریعے ادا ہوں وہ شعر ہیں اور چونکہ یہ الفاظ سامعین کے جذبات پر بھی اثر کرتے ہیں اور سننے والوں کو بھی وہی اثر طاری ہوتا ہے جو صاحب جذبہ کے دل پر طاری ہوا ہے اس لیے شعر کی تعریف یوں بھی کر سکتے ہیں کہ جو کلام انسانی جذبات کو برانگیختہ کرے اور ان کو تحریک میں لائے وہ شعر ہے۔" ۹

اس طرح شبلی دوٹوک انداز میں کہتے ہیں کہ "تمام پیچیدگی کے باوجود ہر تخلیقی تجربہ اظہار کے وقت اپنے الفاظ بھی سامنے لاتا ہے اور اس بات کی تردید کرتے ہیں کہ شاعری خالی مواد کی ترسیل کے لیے ہے ان کے نزدیک واقعہ نگاری اور شاعری میں نمایاں فرق ہے جس فرق کا اظہار وہ شعر العجم میں اس طرح کرتے ہیں:-

"خطابت میں بھی شاعری کی طرح جذبات اور احساسات کا برانگیختہ کرنا مقصود ہوتا ہے لیکن حقیقت میں بالکل جدا جدا چیزیں ہیں، خطابت کا مقصود حاضرین سے خطاب کرنا ہوتا ہے۔ اسپیکر حاضرین کے مذاق، معتقدات اور میدانِ طبع کی جستجو کرتا ہے

تا کہ اس کے لحاظ سے تقریر کا ایسا پیرایہ اختیار کرے جس سے ان
کے جذبات کو برانگیختہ کر سکے اور اپنے کام میں لائے۔ بخلاف اس
کے شاعر کو دوسروں سے غرض نہیں ہوتی۔" [10]

اس طرح شبلی کے نزدیک شاعری اظہارِ ذات کا اہم وسیلہ ہے نہ کہ مواد کی ترسیل کا ذریعہ۔ دوسری جگہ مزید وضاحت سے اپنے نظریات بیان کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

"شعر کا نمایاں وصف جذبات انسانی کا برانگیختہ کرنا ہے یعنی اس کو سن
کر دل میں رنج یا خوشی یا جوش کا اثر پیدا ہوتا ہے یہ خصوصیت شاعری
کو سائنس اور علوم وفنون سے ممتاز کر دیتی ہے شاعری کا تخاطب
جذبات سے ہے اور سائنس کا یقین سے سائنس استدلال سے کام
لیتا ہے اور شاعری محرکات کو استعمال کرتی ہے۔" [11]

شبلی کے متذکرہ بالا مباحث سے ان کی سوچ، وسیع مشاہدہ اور متوازن اندازِ نظر کا واضح ثبوت ملتا ہے بلکہ ان کی تنقیدی سوچ وقتی ضرورتوں کا نتیجہ معلوم نہیں ہوتی ہے بلکہ آفاقی اور وسیع سوچ کا مظہر دکھائی دیتی ہے۔ جس میں استدلال اور معروضیت بھی ہے بلکہ ان کے زاویۂ نگاہ کے ڈانڈے تعمیہ وتخرجے کے ساتھ ارسطو کی اس بالغ نظر رائے سے ملتی جلتی ہے جو انہوں نے ٹریجڈی کے بارے میں دی تھی یعنی ٹریجڈی ترس اور خوف کے جذبات کو ابھار کر ایسے مقام پر لے آتی ہے کہ جہاں وہ جذبات نہ صرف تھک کر ختم ہو جاتے ہیں بلکہ امید و ہمت کی صورت اختیار کر لیتے ہیں۔ اس عمل کو ارسطو کتھارس (Katharises) کا نام دیتا ہے۔ دوسری بات یہ کہ وہ ارسطو کی طرح شاعری کو تاریخ یا سائنس سے وسیع تر تصور کرتے ہیں کیونکہ بقول ارسطو تاریخ ان چیزوں کو بیان کرتی ہے جو ہو چکی ہے۔ شاعری ان چیزوں کو سامنے لاتی ہے جو ہو سکتی ہے شاعری آفاقی صداقتوں سے واسطہ رکھتی ہے جب کہ تاریخ یا سائنس مخصوص صداقتوں سے سروکار رکھتی ہے۔

شبلی کے تنقیدی نظریات اتنے متوازن اور استوار ہیں کہ ان سے پہلے کی تنقید میں ان باتوں کا دور دور تک پتہ نہیں ملتا ہے۔شبلی ایک جمالیاتی نقاد کی طرح شاعری کا مقصد لطف اندوزی یا حصول انبساط سے تعبیر کرتے ہیں۔شبلی ایک عمدہ شعر کے لیے وزن کے علاوہ تخیل اور محاکات کی ضرورت پر بھی زور دیتے ہیں اور مواد کی ترسیل کو وہ حتمی نہیں مانتے ہیں۔شبلی کے دور میں اگر چہ معنی پرستی کا دور دورہ تھا مگر اس نے متنی تنقید کی طرح لفظ کی اہمیت کی طرف بھی پہلی دفعہ متوجہ کیا ہے کیونکہ ان کے نزدیک:-

''شاعری کا اصل مدار الفاظ کی معنوی حالت پر ہے۔یعنی معنی کے لحاظ سے الفاظ کا کیا اثر ہوتا ہے۔'' [۱۲]

شبلی تشبیہ واستعارہ بھی شعری محاسن کے لیے ضروری سمجھتے ہیں اور استعارے کو فطری طرز ادا کا قائم مقام سمجھتے ہیں ورنہ ان کا دور استعارے سے خوف زدہ تھا۔اس طرح شبلی اپنے مباحث میں فن کے جمالیاتی پہلو کو نظر انداز نہیں کرتے ہیں۔

شبلی نے ''لفظ'' کے بعد تخیل کو موضوع بحث بنایا ہے وہ تخیل کو'' قوت اختراع'' سے تعبیر کرتے ہیں اور اسے وسیع تر قوت مانتے ہیں۔اس کی مزید وضاحت حسب ذیل اقتباس سے بخوبی ہوتی ہے:-

''شاعر کے سامنے قوت تخیل کی بدولت تمامبے حس اشیاء جاندار چیزیں بن جاتی ہیں۔زمین وآسمان بلکہ ذرہ ذرہ اس سے باتیں کرتا ہے''۔

وزیر آغا کے مطابق یہ Animation کا تصور ہے جس کا مغربی تنقید میں شبلی کے عرصہ بعد شہرہ ہوا۔

شبلی تخیل کے علاوہ شاعری کے لیے محاکات کی ضرورت پر بھی زور دیتے ہیں کیونکہ ''اگر چہ شاعری دراصل تخیل کا م نام ہے۔مگر محاکات میں جو جان آتی ہے وہ تخیل ہی سے آتی ہے۔ورنہ محاکات خالی نقالی سے زیادہ نہیں محاکات کا یہ کام ہے کہ جو کچھ دیکھے اور

سے اس کو الفاظ کے ذریعہ بعینہ ادا کردے لیکن ان چیزوں میں ایک خط ترتیب لانا، توازن اور توافق کو کام میں لانا، ان پر آب ورنگ چڑھانا قوتِ تخیل کا کام ہے۔'' ۱۵

تخیل کے بارے میں شبلی کا نظریہ بالکل صاف اور کافی جاندار ہے اور ان کے سلجھے ہوئے مذاق اور اندازِ نظر کا صحیح ثبوت دے رہا ہے۔ یہ توضیح اپنے اندر بہت سے اجتہادی عناصر رکھتی ہے بالخصوص ان کا خیال کہ تخیل موجود کائنات کو ایک ''کائنات دیگر'' میں تبدیل کرتا ہے۔

شبلی اردو ادب میں پہلے نقاد ہیں جن کے تنقیدی نظریات سکہ بند اور جامد نہیں ہیں بلکہ ان میں اتنی وسعت اور گیرائی ہے کہ وہ مغربی خصوصاً یونانی نقادوں کے یہاں نظر آتی ہے۔ وہ تخیل، محاکات اور تخلیقیت پر بحث وتمحیص جس عمق، معروضیت اور استدلال کے ساتھ کرتے ہیں وہ کم از کم اردو تنقید میں ان سے قبل دور دور تک نظر نہیں آتا ہے۔

شبلی اردو تنقید میں پہلا نقاد ہے جس نے شعر وادب کی تفہیم کے لیے مضبوط اور مستحکم بنیادیں فراہم کی ہیں جو بڑی سوچ، فکر اور متوازن انداز نظر کا نتیجہ ہے اس بات میں بالکل صداقت نہیں کہ ''شبلی نئی اور پرانی تنقید کے بیچ معلق نظر آتے ہیں''، شبلی مشرقی اور مغربی علوم کا وسیع مطالعہ رکھتے تھے۔ انہوں نے اگر مشرق سے بصارت حاصل کی ہے تو مغرب سے بصیرت۔ وہ مغرب و مشرق کے شعری اور علمی نظریات کو نہ صرف ساتھ لے کر چلے ہیں بلکہ دونوں کو اس طرح ہم آمیز کر گئے ہیں یہ بصارت' یہ بصیرت' وہ علمی اور شعری نظریات مانگے کا اُجالا نہیں لگتے ہیں بلکہ سراسر ان کے اپنے اور ذاتی معلوم ہوتے ہیں۔

معاصر تنقید میں ایک فن پارے کو خود مکتفی اور خود مختار شے سے تعبیر کیا جاتا ہے۔ ہر تخلیقی تجربہ نہ صرف اپنے اظہار کے لیے اپنے لفظ و پیکر کو ساتھ لاتا ہے بلکہ وہ اپنی مخصوص ہیئت بھی ساتھ لاتا ہے۔ ہر نقاد تخلیق اور تخلیقی جوہر کا تجزیہ ہیئتی، ساختیاتی 'اسلوبیاتی' متنی اور دیگر مروجہ تنقیدی نظریات کے تحت کرتا ہے تاکہ قاری کو اس کے تخلیقی حظ سے زیادہ سے زیادہ لطف اندوز کیا جا سکے۔ البتہ معاصر تنقید میں یہ رویہ عام ہے کہ ایک تنقید نگار خاص

رجحان یا رویے پر زور دینے کی روش ترک کر کے خاص تخلیقیت پر زور دیتا ہے۔ ہمارا دور صحیح معنوں میں تھیوریوں کا دور ہے ایک متن میں پوشیدہ معنوی جہتوں کو اُجاگر کرنے کے لیے ان تھیوریوں سے کام لیا جاتا ہے۔ حالی کے نظریۂ نقد کی بنیاد اصلاح پسندی پر تھی جوان کے دور تک ہی محدود رہی اس کے برعکس شبلی ایک باشعور نقاد کی طرح نہ صرف قدیم و جدید پر صحیح ادراک رکھتے تھے بلکہ مشرق و مغرب کا وسیع گیان بھی رکھتے تھے۔ اسی وجہ سے جب وہ کسی فن پارے کے بارے میں اظہار رائے کرتے تھے۔ اس کے پسِ پردہ ان کا پورا شعری شعور اور آگہی ہوتی تھی۔ آج کا نقادیہ رویہ اور جذبۂ انتقاد رکھتا ہے۔ معاصر تنقید شبلی کی طرح کسی رویے یار جحان کے ساتھ کومٹمینٹ نہیں رکھتا ہے وہ خالصتاً تخلیقیت کو بنیاد بنا کر ساختیاتی، اسلوبیاتی، متنی، ہیتی تنقید کے تحت اخذِ معنیٰ کرتا ہے۔ معاصر تنقید اگر شبلی کے گرد گھومتی نہیں ہے البتہ یہ بات بلا خوفِ تردید کہی جاسکتی ہے کہ شبلی کے انداز نقد سے ضرور متاثر ہے۔ اس طرح آج کے دور میں نقدِ شبلی کی عصری معنویت سے انکار نہیں کیا جاسکتا ہے بلکہ آج کے دور کو اگر شبلی کا دور کہا جائے تو کوئی مبالغہ نہیں ہوگا۔

☆☆☆☆☆

حواشی

۱۔ مضامین نو، خلیل الرحمٰن اعظمی ص ۴۴

۲۔ فن تنقید اور تنقید نگار، نورالحسن نقوی ص ۱۲۲

۳۔ تنقید کیا ہے، آل احمد سرور ص ۳۶

۴۔ مقدمہ شعر و شاعری، مرتب وحید قریشی ص ۶۰

۵۔ مقدمہ شعروشاعری، مرتب وحید قریشی ص ۱۳۵
۶۔ مقدمہ شعروشاعری، مرتب وحید قریشی ص ۸۵
۷۔ تنقیداورجدیداردوتنقید، ڈاکٹروزیرآغا ص ۱۷۱
۸۔ مضامین نو، خلیل الرحمٰن اعظمی ص ۴۵
۹۔ شعرالعجم جلد چہارم، مولاناشبلی نعمانی ص ۲
۱۰۔ شعرالعجم جلد چہارم، مولاناشبلی ص ۵
۱۱۔ شعرالعجم جلد چہارم، مولاناشبلی ص ۳
۱۲۔ شعرالعجم جلد چہارم، مولاناشبلی ص ۸۱
۱۳۔ شعرالعجم جلد چہارم، مولاناشبلی ص ۸۵
۱۴۔ تنقیداورجدیداردوتنقید، ڈاکٹروزیرآغا ص ۱۷۱
۱۵۔ شعرالعجم جلداول، مولاناشبلی نعمانی، ص ۲۶
۱۶۔ اردوتنقید پرایک نظر، کلیم الدین احمد ص ۱۲۲

☆☆☆☆☆☆☆☆☆

تنقید کی توضیح

ارسطو نے جب ادبی تنقید کی اولین کتاب پوئٹکس یا بوطیقا تحریر کی تو اُس نے ادب کی حوالے سے ٹریجڈی یعنی المیے کو کامیڈی یعنی طربیہ پر فوقیت بخشی۔ اس ترجیحی پس منظر میں غالباً یونانِ قدیم کے اُس کلاسیکی ادب کا بھرپور اور اثر انگیز دور شامل تھا جس کے دوران اُس ملک نے ڈراما کی صنف میں ایسے ایسے المیہ ڈرامے تخلیق کئے جو آج بھی خیال کی سر بلندی، فنی پختگی، ترسیل کے زوردار اظہار اور بے مثل جذبات خیزی کے لحاظ سے شیکسپیرؔ کے کئی ڈراموں سے بہتر اور افضل ہیں۔

یونان میں پانچویں صدی قبل مسیح کا دورِ ڈرامائی ادب کی لافانی تخلیقات کا دور زرّیں کہلایا جاسکتا ہے۔ اُن دنوں یونان میں ایک خاص وقفے کے بعد ڈراموں کے مقابلے ہوا کرتے تھے جن میں ہر مقابلہ میں تین المیے اور ایک طربیہ اعزازات کے لیے منتخب کئے جاتے تھے۔ المیہ نگاری میں ایسکائی لس، سوفوکلیز اور یوری پیڈیز نے اپنی ممتاز حیثیت کا جھنڈا گاڑ دیا اور طربیہ ڈراموں کی دنیا کو ارسٹوفینز نے مالامال کر دیا۔ ایسکائی لس کا ایگامنان، سوفوکلیز کا ایڈی پس اور یوری پیڈیز کا میڈیا گزشتہ تین ہزار سال سے کلاسیکی

ادب کے لاکھوں کروڑوں چاہنے والوں کے دل و دماغ کو متواتر طور پر ایک مسلمہ شدت تاثر کے ساتھ متاثر کرتے رہے ہیں اور کرتے رہیں گے۔

یہاں یہ کہنا مناسب رہے گا کہ یہ سبھی ڈرامے منظوم تھے اور نثر میں نہیں لکھے گئے تھے۔ ارسطو نے بھی شاعری ہی کو تمام اصنافِ ادب میں دل نشین اور ممتاز گردانا ہے اور اپنی تنقیدی کتاب کا عنوان بھی پوئٹکس یعنی شعریات ہی رکھا ہے۔

ارسطو کے تنقیدی نظریہ کا کمال یہ ہے کہ اس میں وضع کردہ اصول اور قواعد کم و بیش آج بھی مغربی ادب کے ساتھ ساتھ مشرق میں بھی اردو ادبیات کے لیے مناسب اور برمحل نظر آتے ہیں۔

ارسطو نے اسی لیے المیہ کو ادب میں ممتاز ترین صنف قرار دیا۔ اس تعلق سے اس کا کہنا ہے کہ المیہ میں کردار کو اس سے زیادہ بہتر شکل میں پیش کیا جاتا ہے۔ جیسا کہ وہ اپنی حقیقی دنیا میں ہوتا ہے جب کہ طربیہ میں اس کی شخصیت کے مختلف پہلوؤں کو ایک کمتر درجہ حاصل ہوتا ہے۔

اردو زبان میں پوئٹکس کا ترجمہ عزیز احمد، محمد یاسین، جمیل جالبی اور شمس الرحمٰن فاروقی نے کیا ہے۔ جمیل جالبی ارسطو کے تصورِ فن کی اپنے الفاظ میں یوں توضیح کرتے ہیں۔ ارسطو کے خیال میں المیہ خوف اور رحم دلی کے جذبات کو ابھار کر ایسے مقام پر لے آتا ہے جہاں پر وہ جذبات نہ صرف ماند پڑ کر ختم ہو جاتے ہیں بلکہ اس کے برعکس امید اور ہمت کی صورت اختیار کر لیتے ہیں۔ اس عمل کے لیے ارسطو نے Katharsis کی ترکیب استعمال کی ہے۔ یہ عمل انسان کے اندر اسی طرح ظہور پذیر ہوتا ہے گویا ایک انسانی جسم میں دہکتا ہوا پھوڑا ایک خاص یونانی طریقہ علاج اور عمل سے اور بھی شدید تر بنایا جاتا ہے اور بعد میں ایک اور دوا کے استعمال سے مادۂ فاسد کو خارج کر کے جسم کو از سرِ نو توانا اور تندرست بنایا جاتا ہے۔

کتھارسس کی اصطلاح کے حوالے سے جو اختلافات اس کی الگ الگ

تاویلوں کے پیش نظر اب بھی موجودہ ہیں ان کی مزید گرہ کشائی کے لیے یہاں پر جمیل جالبی کے علاوہ شمس الرحمان فاروقی کی اس سلسلے میں توضیح بھی شامل کرنا ضروری سمجھا گیا۔ اس قدرے طویل اقتباس سے اندازہ ہے کہ ارسطو کی یہ اصطلاح بہت حد تک آسانی سے ذہن نشین ہونے میں مدد مل سکتی ہے ۔ فاروقی اس ضمن میں یہ تشریح کرتے ہیں۔

''ایسا محسوس ہوتا ہے کہ خود ارسطو کو احساس تھا کہ المیاتی ادب کا نظریہ اتنا آفاقی نہیں ہے کہ اس کے ذریعے المیہ کی پوری توجیہہ اور افلاطون کے اعتراض کا مکمل جواب ہو سکے۔ لہٰذا اس نے مسئلے کا ایک نفسیاتی حل بھی نکالا۔ اس نے کہا کہ المیہ ایک ایسے عمل کی نمائندگی ہے جس میں ایسے واقعات ہوتے ہیں جن سے خوف اور دردمندی کے جذبات متحرک ہوتے ہیں۔ (باب:9) اور المیہ میں لطف سے مراد وہی لطف ہے جو خوف اور دردمندی کے مناظر کی نمائندگی سے پیدا ہوتا ہے۔ ظاہر ہے کہ حادثات و واقعات کو بھی اسی وصف سے پیوستہ ہونا چاہیے۔ (باب:14) لیکن اگر صرف خوف اور دردمندی ہی پیدا کرنا مقصود ہو تو افلاطون کا اعتراض پھر موجود ہو جاتا علی الخصوص اس پس منظر میں کہ قدیم یونان میں دردمندی کوئی خاص اچھی چیز نہیں مانی جاتی تھی۔ وہاں اصول یہ تھا کہ دشمنوں سے اور دشمنوں کے دوستوں سے نفرت کرنا ایک صحت مند اور ضروری سماجی رویہ ہے۔ ایسی صورت میں گرے ہوئے اور وہ بھی ایسے لوگوں سے ہمدردی رکھنا جن کا زوال از ماست کہ بر ماست کا مصداق ہو کوئی اچھی بات معلوم نہیں ہوتی۔ ارسطو اس مشکل کو حل کرنے کے لیے کتھارسس (Katharsis) یعنی تنقیہ (یا اخراج) کا نظریہ وضع کرتا ہے۔ تنقیہ کا عمل ایک طرح سے اس لطف کا جواز مہیا کرتا ہے جو ارسطو کے خیال میں المیاتی منظر کو دیکھ کر خوف اور دردمندی کے احسانات کے بیدار ہونے سے حاصل ہوتا ہے۔

''یہ سوال اکثر اٹھا ہے کہ ارسطو کی اصطلاح کتھارسس کا اصل مفہوم کیا ہے اور اس کے ذریعہ المیہ کو کون سے مخصوص خوبی حاصل ہوتی ہے؟ موجودہ مفکرین اور شارحین کی رائے یہ ہے کہ کتھارسس دراصل ایک طبی اصطلاح

ہے اور چونکہ ارسطو خود ایک طبیب تھا' اس لیے یہ قرین قیاس ہے کہ اس کے
ذہن میں اس لفظ کا طبی مفہوم بھی رہا ہوگا۔ اس طرح کتھارسس کے لیے
تنقیہ صحیح ترجمہ ہوگا اور اس کا مخصوص عمل اس صحت مند صورتِ حال کا پیدا
کرنا ہوگا جو فاسد مادے کے اخراج کے بعد جسم میں رونما ہوتی ہے۔''

مجموعی طور پر ارسطو کی رائے میں فن اصل میں نقل ہے اور یہ نقل المیہ میں اثر انگیز اور طربیہ میں مایوس کن ہوتی ہے۔

ارسطو المیہ میں چھ بنیادی عناصر پر تنقید کی عمارت تعمیر کرتا ہے جن میں پلاٹ یعنی کہانی' کردار' اسلوب' خیال' منظر نامہ اور نغمہ شامل ہیں۔ یہ ارسطو ہی تھا جس نے تنقید کو نقل یا Memesis یا Imitation کا نام دیا۔ وہ اس اصطلاح کو ہو بہو نقل سے تعبیر نہیں کرتا بلکہ وہ اس کے سہارے ہی ایک نئی تخلیق منظر عام پر لانے کو نقل کا نام دیتا ہے جو نقل سے کئی گناہ بہتر ترکیب ہے۔

ہندوستان کے جدید ادب میں جن بے لاگ' ایماندار اور وسیع النظر نقادوں نے اردو ادب کے لیے تنقید کی نئی راہیں متعین کیں ان میں الطاف حسین حالیؔ' مولانا شبلی نعمانی اور محمد حسین آزاد کے بعد مولوی عبدالحق' سید سلیمان ندوی' عبدالسلام ندوی' امتیاز علی عرشی' عبدالرحمان بجنوری' آل احمد سرور' نیاز فتح پوری' سید احتشام حسین' مسعود حسن رضوی' سید محی الدین قادری زور' کلیم الدین احمد' وقار عظیم' جعفر علی خان اثر لکھنوی' حافظ محمود شیرانی' عبادت بریلوی' شیخ محمد اکرام' محمد حسن عسکری' سید ممتاز حسین' ڈاکٹر عابد حسین اور خورشید الاسلام کے اسما سرفہرست دکھائی دیتے ہیں۔ اردو ادبیات کے مختلف ادوار میں اگرچہ کئی اور سرکردہ نقاد اور تحقیق کار بھی اپنی اپنی حیثیت میں نقد و نظر کے اس سرمایہ اضافہ ہی کرتے رہے ہیں اور آج بھی کر رہے ہیں لیکن ان سبھی کے نام درج کرنے کا نہ یہ موقعہ ہے اور نہ ہی اتنی مہلت ہمارے پاس دستیاب ہے۔

اردو میں ترقی پسند ادب کی ہمہ گیر تحریک نے تنقید کو ایک نیا آہنگ دیا اور اس

صنف ادب میں توضیح اور تشریح کے لیے کچھ ایسی تراکیب متعارف کی گئیں جن کی ہمہ گیر مقبولیت پر ایک سوالیہ نشان لگا رہا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ اس تنقید کو ایک مخصوص سیاسی نظریہ کی پیداوار کا نام دیا گیا اور یہ سیاسی نظریہ اردو دنیا میں ترقی پسندی کے بقول ''رجعت پسند اور قنوطی دانشوروں'' کو قابل قبول نہیں تھا جو اسے براہِ راست اشتراکیت اور دہریت کا نام دیتے تھے۔ اس عمل کے ردعمل کے طور پر ہند میں ایک کمزور مگر متوقع تحریک جدید ادب کے نام پر شروع ہوگئی لیکن اس نے جنم لینے کے ساتھ ہی اپنا آخری سانس لینا شروع کیا کیونکہ ترقی پسند ادبی تحریک نے ایک قلیل مدت میں ہی برصغیر میں ادبی نظریات کو سرے سے ہی ایک تاریخ ساز تبدیلی کے تابع کیا تھا اور اس کے مرکزی فکر و خیال میں جس طرح خدا تعالیٰ کی طرف سے انسان کو سب سے عظیم نعمت یعنی زندگی کی شان اور سربلندی کو واضح کیا گیا وہ انسانی عظمت اور اس کے اشرف المخلوقات ہونے کی سب سے شاندار مثال ہے۔

ادب میں جدیدیت کے نام پر جو شاعری معرض وجود میں آئی اس میں جا بجا خوبصورت تجربات کا بے ہنگم اظہار اور تفکر آمیز خیالات کو ابہام سے آلودہ کر کے بیان کرنا شامل تھا۔ یہ وہ ابہام نہیں تھا جس نے غالبؔ کی شاعری کو چار چاند لگا دیئے ہیں۔ شمس الرحمان فاروقی اور گوپی چند نارنگ اس ادب کی گرہ کشائی کے دو ممتاز ماہر ہیں لیکن ان دونوں کی تنقید کو چونکہ ایک متنازعہ فیہ زاویہ سے دیکھا اور پرکھا جا رہا ہے لہٰذا میں نے حفظ مراتب کے تحت ان کی تنقیدی صلاحیتوں یا ان کے بے باک اور بے لاگ اظہار پر بحث کو فی الحال بالائے طاق ہی رکھا ہے۔

فنون لطیفہ کی گوناگو اصناف میں خواہ وہ ورطۂ تحریر میں لائی جائیں یا کسی اور ذریعہ ترسیل کی وساطت سے مشتہر کی جائیں، صرف شاعری ہی ایک ممتاز اور اعلیٰ وارفع مقام کی مالک تصور کی جاتی ہے۔ دنیا کے اولین مورخ ہیروڈوٹس نے تاریخ کو یہ کہہ کر کسی حد تک نظر انداز کر دیا کہ تاریخ دراصل افسانہ ہے جسے دوہرا کر فرضی اور تصوراتی واقعات اور کہانیوں کی شیرازہ بندی کی جاتی ہے لیکن شاعری کے بارے میں جیسا کہ کہا گیا ہے اس

حقیقت میں کوئی مبالغہ نہیں ہے کہ:

یا جس طرح سے ارسطو نے نہایت فخر و تمکنت کے ساتھ یہ شعر دہرایا ہے کہ

To build from matter is sublimely great,

But only gods and poets can create.

دنیا کے عظیم ترین ادبی قافلہ سالاروں نے قطع نظر اس کے کہ وہ نثر پر بھی خاصی دسترس رکھتے تھے، صرف شاعری ہی کو اپنا ذریعۂ خیال بنا کر سارے عالم میں ایک لافانی مرتبہ حاصل کیا۔ ہومر، ورجل، ڈانٹے، کالی داس، پشکن، حافظ، اقبال، شیکسپیرؔ اور ٹیگور کو ہم آج بھی صدیاں گزر جانے کے باوجود شاعروں کی ہی حیثیت میں جانتے ہیں اور ان عظیم سخنوروں کے فن اور فکری کی چوکھٹ پر اپنا سر تسلیم خم کرتے ہیں۔

پیغمبروں کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ ان پر وحی کے ذریعہ آسمانی صحائف نازل ہوئے ہیں جنہیں وہ اپنی شگفتہ زبان میں دوسروں تک پہنچانے کا الٰہی فریضہ سرانجام دیتے تھے۔ شاعری کے اس اعلیٰ معیار کو جس پر رشک کیا جائے اگر زیر تجزیہ لایا جائے تو اس نوع کی سخن گوئی کو بھی الہام کا ہی درجہ دیا جائے گا۔ یہاں پر الہام کو بہر حال وحی سے الگ کر کے دیکھنا ہوگا۔

شاعری فکری معراج کے ماحصل کا نام ہے جیسا کہ علامہ اقبال نے گوئٹے کے فاوسٹ کے بارے میں کہا تھا کہ اس سے زیادہ کمالِ فن ذہن میں نہیں آ سکتا۔

کامیاب اور موثر شاعری میں انسان کی شعوری کاوش یا عذاب وہ غور فکر کا عمل دخل ناکام اور بے جان سخن کو جنم دیتے ہیں۔ اسے فنی بلندیوں سے ہمکنار کرنے کے عمل میں سب سے زیادہ آمدی حصہ ہوتا ہے۔ شاعری نور کے ایک دریا کی مانند ہے جو صدیوں سے رواں دواں ہے اور جس کے رکنے یا تھم جانے کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا لیکن اس جوئے نور کی تشکیل اور اس کی پیہم روانی میں انسانی عمل سے زیادہ شاعر کی خداداد صلاحیت بہت بڑا حصہ ادا کرتی ہے۔

گزشتہ نصف صدی سے اردو ادب مجموعی طور پر ایک طرح کے دورِ انحطاط سے گزر رہا ہے۔ بھارت میں اردو زبان کے تئیں جو سلوک روا رکھا گیا ہے وہ کسی بھی ابھرتے ہوئے اردو ادیب کی حوصلہ شکنی کے لیے کافی ہے اور جب کسی زبان میں کوئی سر برآوردہ اور عظیم ادیب یا شاعر پیدا نہیں ہوتا وہاں نو واردانِ بساط ادب بھی اثر پذیری اور فیضان سے محروم ہی رہتے ہیں اور اپنے شوق کی منزل طے کرنے کی ان کی ہمت قدم قدم پر ٹوٹ جاتی ہے۔ اس خلاء کے جیسے عالم میں تنقید کی نئی جہتوں کی جستجو اور مجموعی طور پر اس کے فروغ کا سلسلہ جاری وساری رہنے کے برعکس خاموش اور ساکن جھیل کی لہروں کی طرح ایک ہی جگہ گویا تھم جاتا ہے۔

ضمناً یہ بھی کہیں کہ سرزمین کشمیر نے اردو کی ادبی دنیا کے ساتھ سب سے زیادہ قرب حاصل کیا ہے اور یہاں کے کئی شاعر، ادیب اور نقاد غالبؔ، میرؔ اور مومنؔ کے ساتھ علامہ اقبالؔ، جوشؔ، فیضؔ اور جگرؔ سے متاثر نظر آتے ہیں لیکن اس وقت ان جیسے کسی عظیم المرتبت ادبی شخصیت کی غیر موجودگی میں اثر پذیری کی توقع اور تنقید کا سلسلہ جاری رہنے کی امید کم ہی کی جاسکتی ہے۔

اس کے باوجود اردو دنیا میں جو عاشقان اردو بغیر کسی نام ونمود کی خواہش کے ہمعصر ادیبوں کی قابل توجہ نگارشات کے بارے میں اپنا پرخلوص اور غیر جانبدارانہ تنقیدی سفر جاری رکھے ہوئے ہیں ان کی اس اُردو نوازی اور اردو سازی کے جذبے کو ہم سلام کرتے ہیں۔

اردو زبان کے مالا مال اور سدا بہار ادب کا ایک یادگار دور احمد ندیم قاسمی، احمد فراز اور پروین شاکر کے ساتھ ہی ختم بھی ہوا اور کسی حد تک وہیں پر اس کے قدم رک سے گئے۔ البتہ بشیر بدر اور شہریار کی خوش کن اور سرور بخش آواز ابھی ہمارے کانوں میں وقتاً فوقتاً امرت گھولتی رہتی ہے۔

جیسا کہ ہم نے ابھی عرض کیا اچھی شاعری ہی اچھی اور صحت مند تنقید کو جنم بھی

دے سکتی ہے اور اس کی پرورش بھی کر سکتی ہے۔ احمد ندیم قاسمی کی ایک ایسی ہی شعری تخلیق مجھے بے حد پسند ہے، جسے میں نے اپنی طرز نگارش اور بیانِ اسلوب کے ساتھ کشمیری زبان میں منتقل کیا ہے اور یہی نظم یہاں پر آپ کو سنا کر آپ سے اجازت لیتے ہیں:

زندگی کے جتنے دروازے ہیں مجھ پر بند ہیں
دیکھنا حدِ نظر سے آگے بڑھ کر دیکھنا بھی جرم ہے
سوچنا اپنے عقیدوں اور یقینوں سے نکل کر سوچنا بھی جرم ہے
آسماں اور آسماں اسرار کی پرتیں ہٹا کر جھانکنا بھی جرم ہے
کیوں بھی کہنا جرم ہے کیسے بھی کہنا جرم ہے
سانس لینے کی تو آزادی میسر ہے مگر
زندہ رہنے کے لیے انسان کو کچھ اور بھی درکار ہے
اور اس کچھ اور بھی کا تذکرہ بھی جرم ہے
اے ہنرمندانِ آئین وسیاست! اے خداوندانِ ایوانِ عقائد!
زندگی کے نام پر بس اک عنایت چاہیے
مجھ کو ان سارے جرائم کی اجازت چاہیے

☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆

الطاف انجم

مابعد جدید تنقیدی نظریات اور ادب شناسی

اس مقالے میں مابعد جدید تنقیدی نظریات کے حوالے سے ادب شناسی کے مفہوم اور معیار سے بحث کی گئی ہے اور جہاں تک ممکن ہو سکا مابعد جدید تنقید کے اطلاقی نمونے بھی پیش کیے گئے ہیں۔ میرے معروضات اس طرح سے ہیں:

اردو میں نئے تنقیدی نظریات کی آمد کا سلسلہ 1960ء سے شروع ہوا۔ جس نے ادب کی شعریات کو محسوس و نامحسوس حد تک متاثر کیا ہے۔ یہ دور اردو شعر و ادب میں جدیدیت کے فکری رجحان کے فروغ کی دہائی ہے۔ جدیدیت نے فرد کو خود مختار اور خود مکتفی قرار دیتے ہوئے متن کی خود مختاریت پر اصرار کیا۔ اس طرح جدیدیت کے تحت جن تنقیدی مکاتب کا ظہور ہوا وہ بھی متن کی خود مختاریت میں یقین رکھتے تھے۔ نئ تنقید اور ہیئتی تنقید اسی دور کے نظریاتِ نقد ہیں۔

اگر چہ اردو تنقید میں متن کو مرکزی اہمیت دینے کا رجحان مابعد جدید تنقیدی رویوں سے مخصوص ہے لیکن یہ حقیقت بھی اپنی جگہ صحیح ہے کہ متن کے خود مکتفی اور خود مختار وجود کو اہمیت دینے کا سہرا ہیئتی تنقید کے سر ہے۔ اردو میں جدیدیت کے فوراً بعد اور

مابعد جدیدیت سے ذرا پہلے ساختیاتی تنقید کا ظہور ہوا۔ یہ دور وزیر آغا کے مطابق High Modernism کہلاتا ہے۔ اس ساختیاتی تنقید نے ادب شناسی کے عمل میں دوسرے انسلاکات سے صرفِ نظر کرتے ہوئے متن کو مرکزی اہمیت دی ۔ اس طرح متن کی خودمختاریت کی طرح پڑ گئی۔ جس نے آگے چل کر مابعد جدیدیت کے زیر اثر سامنے آنے والے تنقیدی نظریات میں متن کو مرکز و محور متصور کرنے کے لیے راستہ ہموار کیا۔

مابعد جدیدیت ۔۔۔۔ کسی بھی قسم کی کلیت پسندی اور رادعائیت کی مخالفت کر کے ہر طرح کے نظریات اور تصورات کی ترقی اور توقیر میں یقین رکھتی ہے۔ تخلیق ادب سے لے کر تحسین ادب تک ہر اس زاویہ نظر کو قابلِ قدر اور مستحسن ٹھہرایا جاتا ہے جو ادب کو لسانی، ثقافتی معیارات کے تناظر میں رکھ کر دیکھتا ہے۔ مابعد جدیدیت کی فکری رنگارنگی اور کثیر الجہت خصوصیات کو اگر ذہن میں رکھا جائے تو اس کے تحت تخلیق کئے جارہے ادب میں موضوعاتی تنوع نمایاں ہے کیونکہ فکری اور فلسفیانہ سطح پر مابعد جدیدیت کے ڈانڈے پس ساختیات اور ردِ تشکیل سے جا ملتے ہیں ۔ ردِ تشکیلیت ہر نظریہ اور روایت کے یکسر استرداد اور کامل انہدام میں یقین رکھتی ہے اس لیے خود مابعد جدیدیت بھی اس کے بت شکن رویے سے مستثنیٰ نہیں ہے۔ یہی وجہ ہے کہ مابعد جدید دور میں نظریات کی کثرت اور کسی بھی ازم کو حتمی اور قطعی ماننے کی ہر منطق بے معنی ہے گوپی چند نارنگ کے مطابق:

"مابعد جدیدیت یک نوعی یا وحدانی نہیں، یہ متنوع اور تکثیری ہے۔
یعنی یہ واحد المرکز نہیں کثیر المراکز اور رنگارنگ ہے۔ نظریاتی اعتبار
سے دیکھیں تو مابعد جدیدیت بتِ ہزار شیوہ ہے۔" [1]

گوپی چند نارنگ سے ملتی جلتی لیکن ذرا مختلف رائے وہاب اشرفی نے بھی پیش کی ہے:

"مابعد جدیدیت ایک Complex صورت میں ہے، جس نے
روشن خیالی، آزادی، بلکہ زندگی کے بیشتر گوشوں کو نئے اور متنوع
ڈسکورس سے ہم کنار کر دیا ہے۔" [2]

غرض مابعد جدید ادب تخلیقی سطح پر محدود تفکیری دائروں کو توڑ کر وجود پاتا ہے۔ اب اگر اس ادب کی تفہیم، تعبیر اور تحسین شناسی کی بات کریں تو یہ بات اظہر من الشمس ہے کہ اس کے تعین قدر کے لیے بھی متعدد اور متنوع اور مختلف تنقیدی زاویے اور رویّے درکار ہونگے۔ اسی ضرورت کے مطابق مابعد جدیدیت نے ادب شناسی کے لیے تنقیدی نظریات کی کثرت پیش کی جو کچھ حضرات کے نزدیک ادب کی ترقی کے بجائے ادب کی گمراہی کے آثار پیدا کر رہے ہیں۔ لیکن مابعد جدید ثقافتی صورتِ حال کو مدِ نظر رکھ کر یہ سارے تنقیدی نظریات ادب کی تعین قدر کے مختلف اور متنوع زاویے فراہم کر رہے ہیں جن سے ادب فہمی کی ایک مستحکم اور مضبوط روایت قائم ہو سکتی ہے۔

مابعد جدیدیت ادبی تفہیم کا ایک ایسا Paradigm ہے جس کی تہہ میں زبان، ثقافت اور ڈسکورس کے حوالے سے نئے انکشافات مضمر ہیں۔ زبان، متن، قاری، قرأت اور ثقافت کے تعلق سے اس تنقیدی منظر نامے کی بنیاد متن کی خود مختاریت اور خود کفالت کے حوالے سے معنی کی تکثیریت، زبان کی پُراسراریت، ادب کی ماہیت اور نوعیت، اخذ معنی میں قاری کی فعالیت اور ثقافتی ڈسکورس پر ہے۔ تانیثی تنقیدی تھیوری متن میں پدری نظام کے بجائے عورت کے تاریخی، ثقافتی اور سماجی کردار کی بازیافت کی وکالت کرتی ہے۔ نومارکسی تنقیدی پیراڈائم میں مارکسی افکار و خیالات سے دانشورانہ سطح پر مکالمہ قائم کر کے ادبی تخلیقات میں سماجی اور معاشی انسلاکات کا اظہار ہوتا ہے۔ اسی طرح ردِ تشکیلی تنقید میں معنی کی تفریقیت کے لیے راہ ہموار کر کے اخذ معنی کے روایتی تصور کو رد کیا گیا۔ امتزاجی تنقید ادب شناسی کے دوران مختلف تنقیدی تصورات کو بروئے کار لا کر تنقید کا حق ادا کرتی ہے۔ اسی طرح اکتشافی تنقید بھی ادبی تفہیم و تعبیر کے لیے ایک نظریہ لے کر اردو کے تنقیدی اُفق پر نمودار ہوئی جو ادبی قدر سنجی کے دوران فن پارے سے اُس تخیلی تجربے کے اکتشاف پر اصرار کرتی ہے جس کی وجہ سے فن پارہ معرضِ وجود میں آتا ہے۔ غرض اردو میں مابعد جدیدیت کے تحت تنقید کے ان مختلف نظریات کی تشریح و توضیح کی گئی اور بعض کے عملی

نمونے بھی سامنے آئے جو ان کی اہمیت کا اعلانیہ ہیں۔

اردو میں 1980ء کے بعد جو تنقیدی ڈسکورس قائم ہوا اس کی توضیح و تفہیم میں جن ناقدوں نے بڑھ چڑھ کر حصہ لیا ان میں سب سے اہم نام گوپی چند نارنگ کا ہے ان کے ہم نواؤں میں وہاب اشرفی، مغنی تبسم، حامدی کاشمیری، ضمیر علی بدایونی، قمر جمیل، قاضی افضال حسین، ابوالکلام قاسمی، عتیق اللہ، احمد سہیل، قدوس جاوید، شافع قدوائی، فہیم اعظمی کے اسمائے گرامی قابل ذکر ہیں۔ ان میں سے بیشتر ناقدین کا تعلق اس طبقے سے ہے جنہوں نے جدیدیت کو اپنے عہد کی ضرورت قرار دے کر مسترد کر کے مابعد جدیدیت کے مقدمات کو قبول کیا۔ اردو ناقدین کا دوسرا طبقہ ایسے لوگوں پر مشتمل ہے جنہوں نے مابعد جدید ڈسکورس اور اس کے تحت سامنے آنے والے نظریاتِ نقد کو اردو سے غیر متعلق قرار دے کر اور اسے مغربی استعماریت کا ایجنڈا تصور کر کے اس کو رد کرنے میں اپنی فکری صلاحیت کا خاطر خواہ استعمال کیا۔ اس طبقے کے نقادوں میں شمس الرحمٰن فاروقی اور شمیم حنفی پیش پیش رہے ہیں۔ اردو ناقدین میں وزیر آغا نے جدیدیت اور مابعد جدیدیت کے درمیان فکری سطح پر نہایت ہی متوازن اور متناسب انداز میں مکالمہ قائم کیا ہے۔ وزیر آغا کی اسی اعتدال پسندی اور امتزاجی طبعیت نے اردو کو امتزاجی تنقید کے نام سے ایک نیا نظریہ نقد تفویض کیا۔

جہاں تک مابعد جدید تنقیدی نظریات کے عملی نمونوں کی بات ہے کیونکہ نئے نظریات کی مخالفت کرنے والوں نے کہا تھا کہ نظریات کی تشریح و توضیح بہت ہی وسیع پیمانے پر کی گئی جب کہ اس کے عملی نمونے ہی ان نظریات کی صحت اور عدم صحت کا تعین کر سکتے ہیں۔ بعد میں ان نظریات کے حوالے سے کچھ عمدہ مطالعے بھی سامنے آئے جن سے ان نظریات کی اہمیت اور انفرادیت کا احساس ہوتا ہے۔ ''فیض کو کیسے نہ پڑھیں''، ''منٹو کا متن''، ''فیض کا جمالیاتی اور معنیاتی نظام''، ''بیدی کے فن کی استعاراتی اور اساطیری جڑیں''، ''انتظار حسین چوتھے کھونٹ میں''، ''بلونت سنگھ کا فن''، ''عصمت چغتائی کے نسوانی

کردار‘‘ ’’منٹو کے افسانے میں عورت‘‘ ’’جوگندر پال کے ناول نادید کا تخلیقیت پسندانہ مطالعہ‘‘ ’’کتھانگر کا ردِ تشکیلی مطالعہ‘‘ ’’نئی افسانوی اور ماورائی تخلیقیت کی شان معراج قرۃ العین حیدر‘‘ ’’مابعد جدید افسانہ کے حواسِ خمسہ‘‘ ’’اردو فکشن اور تیسری آنکھ‘‘ ’’اردو افسانہ کل اور آج‘‘ ’’کہانی مستقبل کے روبرو‘‘ ’’نیا افسانہ جبر بنام اختیار‘‘ ’’آٹھویں دہائی کے اردو افسانے کا کردار‘‘ ’’کارگہہ شیشہ گری غالب کی آفاقیت‘‘ ’’اقبال متین: قاری اور قرأت‘‘ ’’اقبال کی تخلیقیت‘‘ ’’محمد اقبال: نئی جمالیات کی روشنی میں‘ باقر مہدی کے اشعار کے مابعد ساختیاتی تجزیئے‘‘ ’’فراق کا تنقیدی نظام‘‘ ’’کڑوا تیل: ایک لاتشکیلی مطالعہ‘‘ جیسے مضامین سے نئے تنقیدی نظریات کے خوشگوار مستقبل کا اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔ (مضامین کی جو فہرست پیش کی گئی یہ طویل بھی ہوسکتی ہے۔)

متذکرہ تنقیدات سے قطع نظر اردو میں بین المتونیت کے عملی نمونوں کو قاضی افضال حسین اور قدوس جاوید جیسے لوگوں نے پیش کر کے مابعد جدید تنقیدی بصیرت کا مظاہرہ کیا ہے۔ اسی طرح اردو میں تانیثیت کے نظری اور عملی نمونوں کو متعارف کرانے میں ترنم ریاض کو اہمیت حاصل ہے۔

مابعد جدید تنقیدی نظریات کے اطلاق کے مسائل اور امکانات کے متعلق وار دو میں بہت دیر تک بحث و تمحیص کا لامتناہی سلسلہ چل پڑا ہے۔ ادب و تنقید میں نئے تنقیدی نظریات کی آمد کی مخالفت کرنے والوں نے طرح طرح سے ان پر انگلیاں اٹھائی ہیں اور ان کو کمتر، ناکافی اور ادبی تفہیم کے لیے غیر ضروری قرار دینے میں کوئی دقیقہ فروگذاشت نہیں کیا۔ انہوں نے ناصر عباس نیرّ کے مطابق:

> ’’نئی تنقیدی تھیوری کو مغرب کے چبائے ہوئے نوالے، پروفیسروں کے ڈھکوسلے اور سرمایہ دارانہ سماج کا ایجنڈا قرار دیا۔‘‘ ۳؎

ادبی تفہیم و تعبیر میں نئے تصورات کے اطلاق کے جتنے بھی جیسے بھی مسائل ہیں ان کے نمو پذیر ہونے کی بنیادی وجہ بیشتر اردو ناقدین کی عصری صارفینی اور ثقافتی صورت حال

سے چشم پوشی ہے۔ نئی فکریات کو قبول کرنے اور نئے مباحث کو خندہ پیشانی سے خوش آمدید کہنے میں انہیں اپنے اُن نظریات کے بت ٹوٹتے ہوئے نظر آتے ہیں جن کی وہ برسوں سے پرستش کرتے آئے ہیں۔ اسی لیے یہ ناقدین مابعد جدید تنقیدی منظر نامے سے خوفزدہ ہیں۔ بہر حال مابعد جدید تنقید مختلف نظریات کے حوالے سے اپنی راہ پر گامزن ہے۔ اب یہ اُردو کے قارئین پر منحصر ہے کہ وہ بدلتی ہوئی زندگی اور زمانہ کے اعتبار سے تازہ ترین ڈسکورس کے حوالے سے مابعد جدید تنقیدی پیراڈائم سے کس قدر استفادہ کرتے ہیں۔۔

☆☆☆

حواشی

۱۔ نارنگ، گوپی چند (مرتب) 'اردو مابعد جدیدیت پر مکالمہ' دلی اردو اکادمی، دہلی ۱۹۹۸ء ص ۴۷

۲۔ وہاب اشرفی ''مابعد جدیدیت۔ بنیادی مباحث لا مشمولہ: مابعد جدیدیت: نظری مباحث' (مرتب: ناصر عباس نیر) مغربی پاکستان اردو اکادمی' لاہور سن اشاعت درج نہیں۔ ص ۹۶

۳۔ نیر' ناصر عباس' جدید اور مابعد جدید تنقید' انجمن ترقی اردو پاکستان' کراچی' ۲۰۰۴ ص ۴۲۳_۴۲۲

☆☆☆☆☆☆☆☆☆

سہ روزہ قومی سمینار

''اردو تنقید کا جدید منظر نامہ''

(ایک رپورٹ)

کشمیر یونیورسٹی کے شعبۂ اردو کی ایک صحت مند روایت ادبی مذاکرے، توسیعی تقاریر، مباحثے اور سمینار رہے ہیں۔ اسی روایت کے تسلسل کو برقرار رکھتے ہوئے شعبۂ اردو نے قومی کونسل برائے فروغِ اردو زبان، نئی دہلی کے اشتراک سے ایک سہ روزہ قومی سمینار کا انعقاد اکتوبر ۲۰۰۸ء کو یونیورسٹی کے گاندھی بھون میں کیا۔ یہ سمینار کئی اعتبار سے اپنی نوعیت کا پہلا سمینار تھا جس میں قومی سطح کے اردو ادیبوں اور نقادوں کے علاوہ ریاست جموں و کشمیر کے اردو ادیبوں، اساتذہ اور دیگر محبان اردو نے شرکت کی۔ سمینار کا موضوع ''اردو تنقید کا جدید منظر نامہ''۔

سمینار کا آغاز پروفیسر نذیر احمد ملک صدر شعبۂ اردو کشمیر یونیورسٹی کے خطبہ استقبالیہ سے ہوا ریاست اور ریاست کے باہر سے آئے ہوئے مندوبین کا باضابطہ استقبال کرتے ہوئے انہوں نے کہا کہ شعبۂ اردو نے ریاست میں اردو کی ترویج و ترقی کے لیے ہمیشہ اہم کردار ادا کیا ہے۔ سمینار کی غرض و غایت پر روشنی ڈالتے ہوئے پروفیسر ملک صاحب نے اردو کے موجودہ تنقیدی منظر نامے کے حوالے سے چند اہم نکات کو

زیر بحث لایا۔ جن میں مابعد جدیدیت کے تحت سامنے آنے والے نظریات جیسے ساختیات' پس ساختیات' ردتشکیل' تانیثیت' قاری اساس تنقید' نوتاریخیت' بین المتونیت' مابعد نو آبادیت' نو مارکسیت' اکتشافی تنقید' امتزاجی تنقید وغیرہ کے بنیادی مقدمات کو زیر بحث لایا گیا۔ متن کی خود مختاری اور خود کفالت کے حوالے سے انھوں فرمایا کہ موجودہ تنقیدی منظرنامے نے مصنف کے سوانحی یا شخصی کوائف' تاریخی اور سماجی حوالہ جات' زمانہ کے نشیب وفراز جیسے مباحث سے انحراف وانقطاع کا راستہ اختیار کر کے کاغذ پر لکھی ہوئی عبارت' جو متن سے موسوم ہے کو کامل توجہ کا مرکز ومحور بنایا۔ انھوں نے سمینار میں شامل تمام لوگوں کی توجہ اس امر کی جانب مبذول کی کہ اردو تنقید کا عصری منظر نامہ غیر روایتی ہے اور اس میں نئے تصوراتِ نقد کو منفرد Paradigm کے بطور خندہ پیشانی سے قبول کرنا اب لازمی بن گیا ہے۔ خطبہ استقبالیہ کی گفتگو کو سمیٹتے ہوئے انھوں نے شرکائے سمینار بالخصوص مہمانانِ گرامی' ریسرچ اسکالرس اور طلبہ کا ایک بار پھر استقبال کیا۔

افتتاحی جلسہ کی صدارت اردو کے ممتاز اور نظریہ ساز نقاد پروفیسر حامدی کاشمیری نے کی جب کہ مہمانِ خصوصی کی حیثیت سے قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان کے ڈائریکٹر ڈاکٹر علی جاوید شریک سمینار تھے۔ سمینار کا کلیدی خطبہ اردو کے مشہور ومعروف دانشور' نقاد اور ادیب پروفیسر شمیم حنفی نے پیش کیا اور کشمیر یونیورسٹی کے وائس چانسلر اور محبّ اردو پروفیسر ریاض پنجابی صاحب نے افتتاحی خطبہ پیش کر کے سمینار کا باضابطہ آغاز کیا۔ اس افتتاحی تقریب کے اختتام پر شعبۂ اردو کی پروفیسر محترمہ محبوبہ وانی نے مہمانوں کا شکریہ ادا کیا۔ جب کہ سمینار کی افتتاحی نشست کی نظامت کے فرائض شعبۂ اردو کے پروفیسر جناب مجید مضمر نے نہایت ہی خوش اسلوبی سے انجام دیئے۔

ڈاکٹر علی جاوید نے اپنے خطبہ میں قومی کونسل اور کشمیر یونیورسٹی کے شعبۂ اردو کے درمیان اشتراک کے صحت مند میلان کا تذکرہ کرتے ہوئے ادبی سرگرمیوں کے لیے مالی معاونت کی یقین دہانی کی۔ انھوں نے اس بات پر حیرت اور افسوس کا اظہار کیا کہ

ملک کی بیشتر جامعات میں اردو تنقید کا پرچہ اختیاری (Optional) رکھا گیا ہے جو کہ لازمی ہونا چاہیے۔ انہوں نے اس بات کا اعادہ کیا کہ تنقید کو لازمی پرچہ کی حیثیت سے شامل نصاب کرانے کے لیے کوششیں کی جائیں گی۔ کلیدی خطبہ کے دوران پروفیسر شمیم حنفی نے اردو تنقید کے جدید منظر نامے سے متعلق اپنی بیزاری کا اظہار کرتے ہوئے کہا کہ اردو میں نئے یا مغربی تنقیدی نظریات کو متعارف کرتے وقت اردو کی اپنی مستحکم اور مضبوط تنقیدی روایت سے صرفِ نظر کیا جا رہا ہے جو کسی بھی طرح ادبی تفہیم و تعبیر اور اسکی تحسین شناسی کے لیے موزوں نہیں ہے۔ بلکہ اس سے ادب کی ترقی کے بجائے ادب کے تنزل کے آثار پیدا ہو رہے ہیں۔ پروفیسر محمد حسن کا حوالہ دیتے ہوئے انہوں نے کہا کہ " کیا اردو میں تنقید کا کوئی منظر نامہ بھی ہے؟" پروفیسر شمیم حنفی نے تنقیدی صورت حال کا جائزہ لینے کے دوران تنقیدی اصطلاحات کی یورش پر حیرانگی کا اظہار کیا اور ان کو ادب' ادیب اور نقاد کے لیے غیر ضروری اور نامناسب قرار دیا۔ صدارت کے دوران اردو کے ممتاز اور نظریہ ساز نقاد پروفیسر حامدی کاشمیری نے اردو میں ادبی قدر سنجی کی روایت سے متعلق کئی سوالات اور شکوک و شبہات قائم کرتے ہوئے نئی تنقیدی بصیرت سے مستفید ہونے پر زور دیا۔ انہوں نے روایتی طریقۂ انتقاد پر واشگاف انداز میں چوٹیں کیں۔ ادبی تخلیق کو الفاظ کی انسلاکاتی وحدت کا نام دیتے ہوئے پروفیسر حامدی کاشمیری نے متن' قاری' قرأت کے متعلق نہایت ہی بصیرت افروز اور معلوماتی باتیں کیں۔ " شعری متن اور قاری۔ چند باتیں" کے عنوان سے اپنی تقریر کے دوران حامدی صاحب نے شمیم حنفی کی اس بات پر اعتراض کیا کہ اردو میں تنقید برائے نام ہے۔ اس سمینار کا افتتاحی خطبہ کشمیر یونیورسٹی کے وائس چانسلر پروفیسر ریاض پنجابی نے پیش کیا۔ انہوں نے اردو دنیا سے وابستگی کا اظہار کرتے ہوئے اپنی مختلف ادبی دلچسپیوں کا تذکرہ کیا۔ اردو تنقید کے جدید منظر نامے کے تعلق سے اپنی واقفیت کو ظاہر کرتے ہوئے پروفیسر ریاض پنجابی نے موقع پر موجود اردو تنقید سے وابستہ ماہرین کو اس موضوع پر مدلل اور مفصل بحث و تمحیص کی دعوت دی۔ سمینار

میں شریک پروفیسر عتیق اللہ نے اپنی دیگر ادبی مصروفیات کی بنا پر گزارش کی کہ اسے افتتاحی جلسہ میں ہی اپنا مقالہ پڑھنے کی اجازت دی جائے۔ جس پر منتظمین نے انہیں بخوشی ڈائس پر آکر مقالہ پڑھنے کی دعوت دی۔ پروفیسر عتیق اللہ نے اپنی تقریر کا آغاز پروفیسر شمیم حنفی کے کلیدی خطبہ پر ردِ عمل سے کیا۔ اول الذکر نے فرمایا کہ اگر ہم صنعت و حرفت، سائنس و تکنالوجی اور دیگرے شعبوں میں مغرب سے اخذ و استفادہ کرتے ہیں تو تنقیدی نظریات مستعار لینے میں کیا قباحت ہے۔ انہوں نے تنقید کو ادب کا فلسفہ قرار دیتے ہوئے ادب فہمی کے لیے معروفیت کی ایک حد قائم کرنے کی تلقین کی۔

سمینار کی پہلی نشست کا آغاز ۲۱ اکتوبر ۲۰۰۸ء کی صبح گیارہ بجے یونیورسٹی کے گاندھی بھون میں ہی ہوا۔ اس نشست کی ایوان صدارت میں پروفیسر حامدی کاشمیری، پروفیسر وہاب اشرفی اور محترمہ ترنم ریاض تشریف فرما تھے۔ اس پہلی نشست میں تین مقالے پڑھے گئے۔ ڈاکٹر ارتضیٰ کریم، پروفیسر غلام رسول ملک اور پروفیسر قدوس جاوید نے بالترتیب معاصر اردو ناول: نئے تنقیدی تناظر، پس جدیدیت: چند غور طلب سوالات'' اور تنقید کا نیا منظر نامہ اور تھیوری جیسے عنوانات کے تحت اپنے مقالے پڑھے۔ اس نشست کی نظامت شعبۂ اردو کے سینئر اسسٹنٹ پروفیسر ڈاکٹر منصور احمد منصور نے کی۔

ڈاکٹر ارتضیٰ کریم نے اپنے مقالہ میں اردو میں عملی تنقید کی نارسائی پر کلام کرتے ہوئے کہا کہ ناول پر معتبر انداز میں تنقید نہیں کی جاتی۔ اس طرح ان کو یہ شکایت ہے کہ ادبی تنقید کے اعتبار سے ہمارا ادبی منظر نامہ بے رنگ ہے ان کے مطابق ناولوں کی کثرت کے باوجود اردو میں ایسے معیاری ناول مفقود ہیں جنہیں نئے تنقیدی تناظر میں دیکھا جائے۔ پروفیسر غلام رسول ملک نے پس جدیدیت اور جدیدیت کی اصطلاحات کی تعریف و توضیح کی اور کہا کہ پس جدیدیت مغرب کے لیے کوئی نیا انکشاف نہیں تھا یہ دراصل اس روایت کی توسیع تھی جس کی بنیاد یونان میں پڑی اور جو مغربی تہذیب میں روبہ ترقی رہا۔ پروفیسر ملک نے عملی تنقید کے نمونوں کو پیش کرکے اپنے مقالے کو وقیع جاندار اور بامعنی بنایا۔ جو مقالہ

پروفیسر ملک نے پڑھا وہ ان کے انگریزی مقالے کا اردو ترجمہ تھا۔ پروفیسر قدوس جاوید نے اردو تنقید میں تھیوری کے مباحث کے تعلق سے نہایت ہی فکر انگیز مطالعہ پیش کیا۔ انہوں نے کہا کہ ہر ادبی رویہ اپنے سابقہ ادبی رویوں سے رشتہ ضرور رکھتا ہے۔ ادبی تنقید کی تعریف وتوضیح کرتے ہوئے انہوں نے کہا کہ تنقید ادب کا دماغ ہے جو ذوق وجدان کی مدد سے ادب کی قدر و قیمت کا تعین کرتی ہے۔ پروفیسر قدوس جاوید نے محترمہ ترنم ریاض کے افسانوی مجموعہ ''ابابیلیں لوٹ آئیں گی'' سے چند اقتباسات پیش کیے۔ جو ان کے مطابق تھیوری کے حوالے سے اہم ہیں۔

مذکورہ تین مقالوں کی پیش کش کے بعد حاضرین نے سوالات قائم کئے۔

پروفیسر شافع قدوائی: کیا Death of the Author کا یہ مطلب ہے کہ Author کہیں پر نہیں ہوتا؟

پروفیسر غلام رسول ملک: یہ سوالات انگریزی مقالے کی پیش کش کے وقت بھی اٹھائے گئے تھے۔ میرے کہنے سے ہرگز یہ مراد نہیں کہ Author کا کوئی وجود ہی نہیں ہے بلکہ جو Author کل پرسوں تک تنقید کا مرکز ہوا کرتا تھا وہ آج حاشیے پر چلا گیا ہے۔

جناب غلام نبی خیال نے پروفیسر غلام رسول ملک کے مقالے کے تعلق سے اپنی رائے اس طرح پیش کی ہے:

> ''میں آج تک یہ نہ سمجھ سکا کہ جدیدیت اور قدامت ادب میں کہاں ہے؟ میں ادب کو آفاقی سمجھتا ہوں اور اگر ادب آفاقی ہے تو وہ نہ قدیم ہے اور نہ جدید''

جناب اقبال فہیم نے بھی پروفیسر غلام رسول ملک کے مقالے کے تعلق سے کہا کہ:

> ''شاعری محسوس کرنے کی چیز ہے۔ پھر کلی حقیقت اور کلی سچائی کیا ہے؟

پروفیسر غلام رسول ملک نے پروفیسر قدوس جاوید کے مقالے کے حوالے سے کہا کہ:

"مابعد جدید رویہ مارکسی نظریات کی صد فیصد نفی نہیں کرتا ہے۔"

پہلی نشست کے صدور نے الگ الگ اپنی تقریروں میں تینوں مقالوں کو سراہا اور مقالہ نگاروں کی فکری اور تنقیدی پختگی کی داد دی۔ محترمہ ترنم ریاض نے مقالہ نگاروں کو مبارک باد دیتے ہوئے کہا کہ یہ تینوں محنت اور دلچسپی سے تیار کیے گئے تھے۔ پروفیسر وہاب اشرفی نے پڑھے گئے مقالوں کے حوالے سے تنقیدی Paradigm پر مجملاً روشنی ڈالی۔ اسی طرح پروفیسر حامدی کاشمیری نے مقالوں کو قابل تحسین قرار دیتے ہوئے کہا کہ آج کی تنقید زبان اور اس کے انسلاکات کی منت پذیر ہے۔

دوسری نشست کا آغاز دوپہر 2 بجے ہوا جس کی صدارت پروفیسر غلام رسول ملک، پروفیسر شمیم حنفی اور جناب فاروق ریزونے کی۔ اس نشست میں جناب غلام نبی خیال، پروفیسر شافع قدوائی اور پروفیسر صغیر افراہیم نے بالترتیب "تنقید کی توضیح"، "فکشن مطالعات کا نیا عالمی تناظر اور اردو تنقید" اور "معاصر فکشن کی تنقید۔ زبان کے حوالے سے" کے عنوانات سے مقالے پڑھے جن پر بحثیں بھی ہوئیں۔ جب کہ اس نشست کی نظامت شعبۂ اردو کی سینئر اسسٹنٹ پروفیسر ڈاکٹر عارفہ بشریٰ نے نہایت ہی خوبصورت انداز میں کی۔ اس دوسری نشست کا پہلا مقالہ جناب غلام نبی خیال نے پڑھا۔ جس میں افلاطون، ارسطو اور دیگر نقادوں اور دانشوروں کے حوالے سے تنقید کی تعریف و توضیح کی مستحسن کوشش کی گئی۔ خیال صاحب نے اردو تنقید کی موجودہ صورتِ حال پر اپنی برہمی کا اظہار کرتے ہوئے کہا کہ آج کے تخلیقی ادب میں ہی سطحیت ہے جو تنقید کی ابتر حالت کے لیے براہِ راست ذمہ دار ہے انہوں نے کہا کہ اچھی شاعری صحت منداور بے داغ تنقید کو جنم دے سکتی ہے۔ اپنی تقریر میں انہوں نے احمد ندیم قاسمی کی ایک نظم بھی پیش کی۔ اس نشست کا دوسرا مقالہ پروفیسر شافع قدوائی نے پیش کیا۔ جو فکشن کی تنقید کے تناظر میں لکھا گیا تھا۔ ساختیات کے حوالے سے قدوائی صاحب نے فرمایا کہ ساختیات معنی سے گریز کرتے ہوئے فن پارے کی ساخت سے سروکار رکھتی ہے۔ انہوں نے خود بیانیہ کے تنقیدی

تناظرات پر تفصیل سے روشنی ڈالی۔ بیانیہ کی توضیح وتفسیر کے دوران انہوں نے ماہرین کی آرا کے اہم نکات کو زیر بحث لایا۔ ان کے مطابق اردو میں گوپی چند نارنگ، شمس الرحمٰن فاروقی، شمیم حنفی، حامدی کاشمیری، وارث علوی وغیرہ نے بیانیہ سے استفادہ کرتے ہوئے اردو کے افسانوی ادب میں خوشگوار اضافے کیے ہیں۔

پروفیسر صغیر افراہیم نے معاصر فکشن کی تفہیم وتعبیر اور اس کی قدر سنجی میں زبان کے کردار کو اجاگر کرتے ہوئے کہا کہ موجودہ تنقید کے جملہ دبستانوں کا اہم حوالہ زبان ہے اور زبان موجودہ ادبی تخلیقات کی قدر شناسی میں نمایاں کردار ادا کرسکتی ہے۔ فکشن میں زبان کی مقامی لفظیات کے استعمال کو انہوں نے مابعد جدید روّیہ سے متاثر ہونے کی ایک علامت بتایا ہے۔ عام انسان کی زبان میں فکشن کو تخلیق کیے جانے پر انہوں نے فرمایا کہ اس سے ادب زمین اور زمانے سے جڑ جاتا ہے۔

تینوں مقالات کے اختتام پر الطاف انجم نے غلام نبی خیال کے مقالہ کے تعلق سے اپنی رائے کا اظہار کرتے ہوئے کہا کہ خیال صاحب نے نہایت ہی معلومات افزا مقالہ پیش کیا ہے لیکن انہوں نے جدید اور مابعد جدید تناظر میں تنقید کی تعریف وتوضیح نہیں کی ہے۔ اگر وہ ایسا کرتے تو مقالہ شاید زیادہ وقیع اور جامع ثابت ہوتا۔

دوسری نشست کے صدور نے اپنی تقاریر میں مقالہ نگاروں کو سراہا اور ان کو مبارک باد دے دی۔ سب سے پہلے جناب فاروق احمد رینزو نے اپنی صدارتی تقریر میں کہا کہ کشمیر میں اردو فکشن کی تنقید پر اہم کام ہو رہے ہیں۔ پروفیسر حامدی کاشمیری، پروفیسر قدوس جاوید، پروفیسر مجید مضمر وغیرہ کا تذکرہ کرتے ہوئے رینزو صاحب نے فرمایا یہ نقاد کشمیر میں تنقید کے سلسلے میں اہم خدمات انجام دے رہے ہیں۔ البتہ رینزو صاحب نے یہ شکایت کی کہ ریاست سے باہر کے اردو ادیب اور نقاد ریاست جموں وکشمیر کے شعر اور ادباء کو نظر انداز کر رہے ہیں۔ اردو کے مقتدر نقاد اور دانشور پروفیسر شمیم حنفی نے اپنی صدارتی تقریر میں فاروق رینزو کی شکایات کا ازالہ کیا شمیم حنفی نے کہا عملی تنقید کے دوران

مقامی تہذیبی اور کلاسیکی ترجیحات کو ملحوظِ خاطر رکھنا چاہیے۔ عصری تنقیدی رجحانات کے باب میں انہوں نے کہا کہ تنقید کو اصطلاحات سے پاک کرنے کی از حد ضرورت ہے اور انسانی اقدار کو تنقید میں نمایاں مقام حاصل ہونا چاہیے۔ انہوں نے اس بات کی تردید کی کہ وہ مغربی تنقیدی نظریات کے خلاف ہیں بلکہ انہیں جوں کا توں ادب پر منطبق کرنے سے اچھے نتائج سامنے نہیں آئیں گے۔ انہوں نے مزید کہا کہ کوئی تھیوری دائمی نہیں ہے بلکہ ادب دائمی ہوتا ہے جس کی رو سے تنقید ضمنی چیز ٹھہرتی ہے جبکہ ادب بنیادی اہمیت کا حامل ہوتا ہے۔ پروفیسر غلام رسول ملک نے صدارتی خطبہ دیتے ہوئے تینوں مقالہ نگاروں کو مبارک باد پیش کی اور کہا کہ تینوں نے نہایت ہی مشق و مہارت سے مقالوں کو تیار کیا تھا۔ اس نشست میں پڑھے گئے مقالوں پر رائے زنی کرتے ہوئے انہوں نے مغربی تنقید کی کچھ اصطلاحات مثلاً Catharsis وغیرہ کا تذکرہ کیا۔ صغیر افراہیم کے مقالے کے حوالے سے کہا کہ انہوں نے عملی تنقید کے اچھے تجزیے پیش کیے۔

سمینار کی تیسری نشست کا آغاز 22 اکتوبر کی صبح 11 بجے گاندھی بھون میں ہی ہوا۔ جس کی صدارت پروفیسر صغیر افراہیم، پروفیسر شافع قدوائی اور جناب غلام نبی خیال نے کی۔ اس نشست میں پروفیسر وہاب اشرفی، محترمہ ترنم ریاض اور ڈاکٹر سرور الہدیٰ نے بالترتیب ''مارکسزم، نیو مارکسزم اور مابعد جدیدیت'' ''خواتین اردو ادب میں تانیثی رجحان۔ مغربی تانیثیت کے حوالے سے'' اور ''اردو تنقید کی موجودہ صورتِ حال'' کے مختلف عنوانات سے مقالے پڑھے۔ جن پر کافی شاندار بحثیں ہوئیں۔ جب کہ نظامت کے فرائض پروفیسر شہاب عنایت ملک نے انجام دیئے۔

پروفیسر وہاب اشرفی نے اپنے مقالے میں کارل مارکس کے تفکیری رویوں سے بحث کرتے ہوئے مابعد جدیدیت سے اس کی مماثلت اور مغائرت کے رشتوں کی نشاندہی کی۔ انہوں نے کہا کہ مابعد جدید دور میں محض "Class" نہیں ہے بلکہ ثقافت، مذہب، روایت وغیرہ سماج کی تشکیل و تعمیر کرتے ہیں انہوں نے کہا فریڈرک جیمسن، ٹیری ایگلٹن

مارکسزم میں ترمیم و اضافہ چاہتے ہیں۔ محترمہ ترنم ریاض نے تانیثیت کے حوالے سے نہایت ہی جامع اور وقیع مقالہ پیش کرتے ہوئے اردو ادب میں تانیثی رجحان کا تعین کیا۔ مغربی مفکرین مثلاً جے۔ ایس۔ مل اور سمیوں وبیوار کے حوالے سے انہوں نے تانیثیت کی اصطلاح کی تعریف و توضیح کی اور شعر و ادب سے مختلف اور ممتاز تخلیق کاروں کی تخلیقات کے ذریعے اردو میں تانیثی رجحان کی نشاندہی کی۔ مقالہ کے آخر پر انہوں نے اپنی نظم ''دل کا ناطہ'' حاضرین کو سنائی جس کی خوب پذیرائی ہوئی۔ ڈاکٹر سرور الھدیٰ نے اردو تنقید کی موجودہ صورتِ حال پر اپنا مقالہ پیش کیا جس پر آگے چل کر کافی بحث ہوئی۔ گوپی چند نارنگ، شمس الرحمٰن فاروقی، وارث علوی، حامدی کاشمیری، وہاب اشرفی کے نظریاتی مباحث کی مدد سے سرور الھدیٰ نے جدیدیت اور مابعد جدیدیت کی توضیح کر کے کچھ اہم نکات کی طرف توجہ دلائی جیسے کہ مابعد جدید تنقید کے عملی نمونے کہاں ہیں؟ اکتشافی تنقید کا اختصاص کیا ہے؟ وغیرہ وغیرہ۔

تیسری نشست کے مقالوں کی پیش کش کے بعد بحث و مباحثہ کا دور چلا جس میں پروفیسر قدوس جاوید، پروفیسر وہاب اشرفی، پروفیسر صغیر افراہیم، منیر احمد (طالب علم۔ ایم اے) اور ڈاکٹر نذیر آزاد نے مقالہ نگاروں سے سوالات کیے اور اپنے تاثرات بھی پیش کیے۔

سوال:- **پروفیسر قدوس جاوید** : آپ کا مقالہ عمدہ ہے مگر آپ نے غیر ضروری طور پر شمس الرحمٰن فاروقی کے اقتباسات پیش کیے ہیں۔ ایسا کیوں؟

جواب:- **ڈاکٹر سرور الھدی** ؛ شمس الرحمٰن فاروقی عہد حاضر کے مستند نقاد ہیں اور کسی بھی ادب پارے کے متعلق ان کی لائق توجہ ہے۔ ان کا مطالعہ وسیع، تجربات پختہ اور مشاہدہ غیر معمولی ہے۔

سوال:- **(وہاب اشرفی کا سرور الھدیٰ سے)** آپ نے ادب شناسی کی روایت کے سلسلے میں شمس الرحمٰن فاروقی کے فتوے صادر کیے ہیں کہ فلاں افسانہ اس دور کا

سب سے اہم افسانہ اور فلاں ناول کا ثانی انگریزی میں بھی موجود نہیں ہے اور آپ نے مابعد جدیدیت کی تفہیم میں عدمِ دلچسپی سے کام لیا ہے۔

جواب:- **ڈاکٹر سرور الهدیٰ:** میں نے غیر ضروری طور پر فاروقی کی آرا پیش نہیں کی ہیں بلکہ ان کا میرے مضمون سے بہت گہرا تعلق ہے۔ رہی بات مابعد جدیدیت کی، اس سلسلے میں عرض ہے کہ مابعد جدیدیت میں تفکیری رویوں کی کثرت ہے جن کی وجہ سے اس کی تفہیم میں بہت وقت درکار ہوتا ہے۔

سوال:- **(قدوس جاوید کا ترنم ریاض سے)** آپ نے اپنے مقالہ میں اردو کے ادب پاروں میں تانیثی رویوں کی نشاندہی کی ہے جو ایک نہایت ہی مشکل کام تھا لیکن اس ضمن میں آپ سے ایک اہم نام لالی چودھری کا چھوٹ گیا ہے۔

جواب:- **محترمہ ترنم ریاض:** میں نے جب بھی لالی چودھری کی کہانیاں پڑھی ہیں ان میں تانیثیت کا کوئی بھی پہلو مجھے نظر نہیں آیا ہے۔ اس لیے میں نے ان کا ذکر مناسب نہیں سمجھا۔

سوال:- **(منیر احمد کا ترنم ریاض سے)** آپ نے اپنے مقالے میں عورت کی بدحالی اور اس کے تئیں مرد حاوی معاشرے کے جبر و استحصال کا ذکر بہت بار کیا ہے۔ لیکن آج کے معاشرے میں عورت نمود و نمائش کی دوڑ میں کافی آگے ہے اور بہت سارے میدانوں میں اس کو اولیت حاصل ہے۔ اس کے باوجود بھی وہ مظلوم اور محکوم کیوں ہے؟

جواب:- **محترمہ ترنم ریاض:** آپ کا سوال یقیناً غور طلب ہے۔ آج کے معاشرے میں عورت محکوم بھی ہے اور معتوب بھی۔ اب یہ نمود و نمائش سے اپنی ناآسودہ زندگی کو آسودگی بخشنے کی کوشش میں مصروفِ عمل ہے۔ جہاں تک میں نے عصری تناظر میں عورت کی شخصیت کے پہلوؤں کو دیکھا ہے تو محسوس ہوا کہ یہ سانس لینے کی اجازت بھی منتظر ہے۔

متذکرہ سوالات کے بعد ڈاکٹر نذیر آزاد نے پروفیسر وہاب اشرفی اور ڈاکٹر سرور الھدیٰ کی بحث پر اپنے تاثرات کو ظاہر کرتے ہوئے کہا کہ شمس الرحمٰن فاروقی نے معنی کی کلاسیکی روایت کی بازیافت کی ہے۔اس کے علاوہ موصوف نے محترمہ ترنم ریاض کے مقالے کے حوالے سے بھی اپنی آرا پیش کیا۔

اس تیسری نشست کے صدرو نے اپنی اپنی تقاریر میں مقالہ نگاروں کی کاوشوں کو قابلِ تحسین قرار دیا۔ پروفیسر شافع قدوائی نے ٹیری ایگلٹن کے حوالے سے وہاب اشرفی کے مقالہ پر بات کی۔انہوں نے محترمہ ترنم ریاض کے مقالے پر تقریر کرتے ہوئے کہا کہ موخر الذکر عصر حاضر میں تانیثیت کی ایک صحت مند آواز ہے۔ڈاکٹر سرور الھدیٰ کے مقالہ کے ضمن میں پروفیسر شافع قدوائی نے مابعد جدیدیت کے تعلق سے ان کے شکوک اور شبہات کا ازالہ کرنے کی کوشش کی اور دریدا کے حوالے سے استعارہ معنی اور متن پر خوشگوار بحث کی ۔ جناب غلام نبی خیال نے اپنے صدارتی کلمات میں وقت کی تنگی کے باعث مقالوں پر انفرادی سطح پر بات نہیں کی ۔البتہ انہوں نے اردو زبان وادب سے اپنی دیرینہ وابستگی اور اس نشست کی کامیابی پر مسرت کا اظہار کیا۔ پروفیسر صغیر افراہیم نے اپنی صدارتی تقریر میں پروفیسر وہاب اشرفی کے مقالہ کے ضمن میں کہا کہ ہم کو ان کی تحریروں سے بصیرت اور روشنی حاصل ہوتی ہے۔ڈاکٹر سرور الھدیٰ کے مقالہ کے حوالے سے بات کرتے ہوئے انہوں کہا کہ سرور نے نہایت ہی محنت اور دلچسپی سے اپنا مقالہ تیار کیا تھا البتہ جدیدیت اور مابعد جدیدیت کے متعلق ان کے اپنے نظریات ہیں۔انہوں نے طلبہ سے گذارش کی ہے کہ وہ تنقید کے بجائے براہِ راست تخلیق کا مطالعہ کریں۔محترمہ ترنم ریاض کے مقالہ پر پروفیسر صغیر افراہیم نے بات کی اور تانیثیت سے متعلق بحث کو سمیٹتے ہوئے انہوں نے کہا کہ ”مرد تنقید کی طرح ہے اور عورت تخلیق کی طرح“۔

سمینار کی چوتھی اور آخری نشست کا آغاز دوپہر ڈھائی بجے گاندھی بھون میں منعقد ہوا۔جس کی صدارت پروفیسر قدوس جاوید اور محترمہ ترنم ریاض نے کی جب کہ

پروفیسر بیگ احساس نے ذرا تاخیر سے آکر ایوانِ صدارت میں شرکت کی۔ اس نشست میں تین مقالے ڈاکٹر فرید پربتی، الطاف انجم اور پروفیسر بیگ احساس نے بالترتیب ''شبلی کی تنقیدی شخصیت''، ''مابعد جدید تنقیدی نظریات اور ادب شناسی'' اور ''گردش رنگِ چمن کا مطالعہ نئی تاریخیت کی روشنی میں'' پیش کیے۔ اس نشست میں نظامت کے فرائض پروفیسر سجان کور نے انجام دیئے۔

ڈاکٹر فرید پربتی نے اپنے مقالے میں کہا کہ علامہ شبلی اپنے آپ میں ایک دبستان تھے اس لیے انہیں کسی تنقیدی دبستان کے ساتھ مخصوص کر کے ان کی اہمیت کو کم نہیں کیا جا سکتا۔ الطاف انجم نے مابعد جدید تنقیدی نظریات کے نظری اور عملی مباحث قائم کیے اور ان نظریات کے تحت کی گئی عملی تنقید کے نمونے پیش کر کے معترضین کا جواب دیا۔ انہوں نے اردو کے عہد ساز نقادوں کی تنقیدات کے حوالے سے بحث کو آگے بڑھاتے ہوئے کہا کہ اردو کے کچھ ناقدین مابعد جدیدیت کے تنقیدی منظر نامہ سے اس لیے خوف کھاتے ہیں کہ ان کو اپنے نظریات کے بُت ٹوٹتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ پروفیسر بیگ احساس نے اس سیمنار کا آخری اور اہم مقالہ پڑھا۔ قرۃ العین حیدر کے ناول ''گردشِ رنگ چمن'' کا نئی تاریخیت کے حوالے سے تنقیدی جائزہ لے کر انہوں مابعد جدید تنقید کا نہایت ہی خوبصورت نمونہ پیش کیا۔ پروفیسر بیگ احساس نے نئی تاریخیت کے ذریعے فکشن مطالعات کی سمت نمائی کی طرف بھی خاطر خواہ توجہ دلائی۔

اس آخری نشست کے دوران ہی یونیورسٹی کے وائس چانسلر پروفیسر ریاض پنجابی اختتامی تقریب کی صدارت کے لیے گاندھی بھون میں تشریف آور ہوئے۔ ان کی عدیم الفرصتی کی وجہ سے اس نشست میں سوالات کا وقفہ حذف کیا گیا۔ اس لیے ایوانِ صدارت میں تشریف فرما صدور نے الگ الگ تقاریر نہیں کیں بلکہ پروفیسر قدوس جاوید کی صدارتی تقریر پر ہی اکتفا کیا گیا۔

پروفیسر قدوس جاوید نے صدارتی کلمات ادا کرتے ہوئے تینوں مقالہ نگاروں

کومقالوں کی کامیاب پیش کش کے لیے مبارک باد پیش کی اور کہا کہ ڈاکٹر فرید پربتی نے شبلی کی تنقیدی خدمات کا جدید ذہن سے تجزیہ کیا ہے۔الطاف انجم کے مقالے کے حوالے سے انہوں نے فرمایا کہ اس نے مابعد جدید تنقیدی بصیرت کے تحت نہایت ہی اہم مقالہ پیش کر کے اپنی تنقیدی صلاحیت کا اظہار کیا ہے۔انہوں نے الطاف انجم کو مشورہ دیا کہ Linda Huetchian کی کتاب کا مطالعہ کرنا چاہیے جو مابعد جدید شعریات کی تفہیم و تعبیر میں معاون و مددگار ثابت ہوسکتی ہے۔پروفیسر بیگ احساس کے مقالے کو اس سمینار کے منفرد مقالوں میں شمار کرتے ہوئے انہوں نے فرمایا کہ مابعد جدید تنقید کے عملی نمونوں میں پروفیسر بیگ احساس کا مقالہ نہایت ہی انفرادیت اور اہمیت کا حامل ہے۔

سمینار کی اختتامی/الوداعی تقریب دن کے 4 بجے شروع ہوئی جس کی صدارت رئیس جامعہ پروفیسر ریاض پنجابی صاحب نے کی جبکہ پروفیسر حامدی کاشمیری نے مہمانِ خصوصی کی حیثیت سے شرکت فرمائی۔اس موقع پر جناب غلام نبی خیال اور ڈاکٹر نذیر آزاد نے سمینار کی کامیابی کے متعلق اپنے تاثرات کو ظاہر کیا۔اس تقریب کی نظامت پروفیسر شہاب عنایت ملک نے نہایت ہی خوشگوار انداز میں کی۔

پروفیسر حامدی کاشمیری نے الوداعی تقریب میں مہمانِ خصوصی کی حیثیت سے تقریر کرتے ہوئے فرمایا کہ مختلف مقالات جو سنجیدہ بحثیں ہوئیں وہ اس سمینار کی کامیابی کو واضح کرتی ہیں۔انہوں نے اس بات کی طرف بھی اشارہ کیا کہ سمینار کے موضوع کے تحت کم ہی مقالے پڑھے گئے۔جب کہ مقالوں کی ایک خاصی تعداد روایتی تنقید کو محیط تھے۔ ادبی تنقید کے سو سالہ سفر کے متعلق حامدی صاحب نے کہا کہ موجودہ اردو تنقید ادبی تفہیم و تعبیر میں ادبی اقدار اور معائر سے مملو ہونی چاہیے۔ انہوں نے اس بات کی توثیق کی کہ پروفیسر ریاض پنجابی کے آنے سے یونیورسٹی کی ادبی سرگرمیوں میں جان سے پڑ گئی ہے۔

الوداعی تقریب پر صدارتی کلمات سے نوازتے ہوئے شیخ الجامعہ پروفیسر ریاض پنجابی نے اردو تنقید کے حوالے سے کہا کہ ابتدا میں تنقید ''تقریظ'' سے مختلف نہیں تھی

اور آگے چل کر اس نے تعصب کے تحت ذاتیات کو ترجیح دی۔ اس ضمن میں انہوں نے کچھ مثالیں بھی پیش کیں۔ سمینار میں شریک مقالہ نگاروں کو مبارک باد دیتے ہوئے انہوں نے پروفیسر وہاب اشرفی اور پروفیسر بیگ احساس کے مقالوں کو لائق تحسین قرار دیا۔ اردو فکشن اور اس کی تنقید کے تناظر میں انہوں نے قرۃ العین حیدر کی کچھ کہانیوں سے متعلق نہایت ہی بلیغ اشارے کیے اور عینی آپا کے تذکرے میں آخر میں میر کا یہ شعر فرمایا۔

مت سہل ہمیں جانو' پھرتا ہے فلک برسوں
تب خاک کے پردے سے انسان نکلتے ہیں

سمینار کی الوداعی تقریب پر شعبۂ اردو کے صدر پروفیسر نذیر احمد ملک نے شکریہ کی تحریک پیش کی۔ سمینار کی کامیابی کا سہرا شیخ الجامعہ پروفیسر ریاض پنجابی کے سر رکھتے ہوئے انہوں نے سمینار کے ساتھ ان کی ذاتی دلچسپیوں کو اجاگر کیا۔ پروفیسر ملک نے ریاست اور ریاست سے باہر آئے ہوئے شرکائے سمینار کا شکریہ ادا کیا۔ انہوں نے شعبۂ اردو کے تدریسی اور غیر تدریسی عملہ کے تعاون کو سمینار کی کامیابی کا ضامن قرار دیا۔

آخر پر صدر شعبۂ اردو نے وائس چانسلر' قومی کونسل برائے فروغِ اردو زبان' نئی دہلی' ذرائع ابلاغ سے وابستہ افراد اور مقامی اور قومی سطح کے ادیبوں اور نقادوں کا شکریہ ادا کر کے سمینار کے اختتام کا اعلان کیا۔۔

☆☆☆☆☆☆☆☆